

Hay humo en tus ojos

La leyenda en torno a **Bob Marley**, a 21 años de su muerte

RADAR

11 DE MARZO DE 2001. AÑO 5 Nº 239

Mike Leigh cuenta en exclusiva cómo hizo *Topsy-Turvy*

Proa muestra qué pintores coleccionan los pintores

John Le Carré hace público por qué mató a Smiley

Kusturica confiesa por qué prefiere la música a los liftings

Vale DECIR



Sushi en deditos

Como parte de su completísimo informe sobre *Hannibal*, la revista inglesa *Empire* publicó una nota sobre un caníbal real, tan culturoso e ilustrado y tan en libertad como el personaje interpretado dos veces por Anthony Hopkins. Se trata del japonés Issei Sagawa, hijo de un industrial multimillonario, que se ha autoproclamado "Padrino del Canibalismo" y que tiene en su haber al menos dos papeletas significativas: un doctorado universitario y un prontuario policial que comienza en 1981, con el asesinato y la posterior ingestión de una chica de 25 años que osó rechazar sus avances románticos. Después de aquel episodio, Sagawa pasó un tiempo en la cárcel, pero antes de salir en libertad (por motivos que no están demasiado claros) comenzó a desarrollar una intensa relación con la escritura. En sus textos, por supuesto, no se privó de describir meticulosamente su plato preferido ("Parecía un bife, sin olor ni sabor; se deshizo en mi boca como pescado crudo en un restaurante de sushi"). Con el tiempo Sagawa obtuvo cierta celebridad, apareciendo recurrentemente en la televisión nipona y llegando a firmar con regularidad una columna en un diario de Tokio. En una de sus últimas declaraciones públicas, Sagawa anunció que planea abrir un restaurante vegetariano y que le gustaría morir "devorado por una mujer". Interrogado acerca de Hannibal, Sagawa fue contundente: "Me lo como crudo".

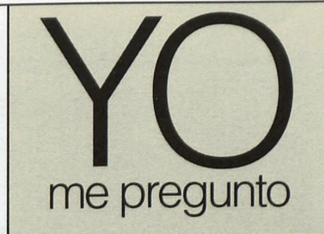
Una película que va a hacer ruido



El éxito de *Billy Elliot*, la película inglesa que se estrenó esta semana en Buenos Aires, está inspirando nuevas historias cinematográficas sobre chicos con vocaciones artísticas conflictivas. En la película de Stephen Daldry, el protagonista es el hijo de un minero que quiere ser bailarín en un pueblo donde los varones se dedican al fútbol o al boxeo. En el proyecto destinado a sucederla, la vocación del purrete es un poco más obtusa. Financiada por la productora Pathé y dirigida por el británico Peter Hewitt (de quien acá se conoció *Dos vidas en un instante*), la película llevará por título *Thunderpants* (algo así como "Pantalones de trueno"). ¿De qué trata? De la fantástica historia de Patrick Smash, un chico que obtiene fama y fortuna gracias a su inigualable capacidad para producir flatulencias. Dicen quienes leyeron el guión que es para cagarse de risa.

El imperio contraataca y contraataca y contraataca...

George Lucas ya trabaja 24 horas al día en el Episodio 2 de *La guerra de las galaxias*. Según los rumores, Lucas ha reescrito el guión media docena de veces con la férrea intención de revertir la sentencia casi unánime de los seguidores de la primera trilogía, que consideraron el Episodio 1 un verdadero bodrio. Y quienes están tan preocupados como Lucas son los actores, obligados por contrato a participar sin chistar de los nuevos episodios. Hasta ahora, se sabe que la película girará alrededor del exterminio de jedis por parte del flamante imperio, que a los fans se les hará agua la boca con el nuevo sable de fuego y que más de uno va a alzar la ceja cuando se entere que quien lo empuñará será Christopher Lee. Hombre grande, pensará alguno. Pero después de todo no es más grande que el gran Alec Guiness cuando encarnó a Obi Wan Kenobi. Cuentan las malas lenguas que cuando Guiness leyó el guión, quedó tan pasmado que internó a Lucas en conversaciones maratónicas para convencerlo de que lo mejor para su personaje era morir lo antes posible. Y, hablando del guión, el que ahora está bastante preocupado con el nuevo es Ewan McGregor (que encarna, ni más ni menos, el mismo personaje que Guiness): parece que su personaje se pasa más de la mitad de la película bajo el agua. Consultado por los rumores, el joven Jedi se limitó a responder: "Bueno, este guión es mucho mejor que el anterior. Aunque tampoco hacía falta demasiado, ¿no?". A lo mejor, después de estas declaraciones, el Tío Lucas decide que el agua no sólo le llegue al cuello sino que también le tape la boca, ¿no?



¿Qué pasaría con Antoñito y Shakira si van a La Isla de la Tentación?

Lo mismo que en el continente, cuando no tienen fotógrafos cerca. Es decir: nada.
Pesi el Mista

Romperían los cocos.
Lujuria Tropical

En la Isla de la Tentación no sé, pero en La Isla de la Fantasía Antoñito sería Ricardo Montalbán. Shakira sería Tatú y gritaría: "¡El Tango 01, el Tango 01, señor Roarke!".
Gilligan el envidioso

Se extrañarían un montón, pobrecitos.
Doña Rosa

Obvio: Shakira sería bruta, ciega, sordomuda, torpe, traste y testaruda. Y Antoñito quedaría con los ojos así.
Superlógico, de La Plata

Desarrollarían una notable cornamenta (de coral).
Jackustó

Shakira seguiría agradeciendo el Grammy hasta que Antoñito la deje por el carpero. O la pelota Wilson. Lo que aparezca primero.
Conmibalsa Meiréa Naufragar

Pregúntenle a Lopérfido.
Anónimo, de la Secretaría de Comunicación

No sé, pero si los que van son Menem y la Bolocco no cabe duda de que ella se tentaría con todos y él respiraría aliviado de no tener que tomar Viagra a cada rato.
Chacho, de Varela Varelita

Le sacarían la primera "n" a la isla.
Gianni, el pornógrafo de El Talar

¿Quiénes son Antoñito y Shakira?
El despistado, de la isla desierta

Para el próximo número: ¿Por qué los argentinos aplaudimos cuando aterriza el avión?

SEPARADOS AL NACER


¿Joe Bonasso?


¿Miguel Cocker?

Comuníquese con Radar

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
FAX: 4-334-2330
e-mail: yomepregunto@pagina12.com.ar


JOHN LE CARRÉ Y ALEC GUINESS COMO SMILEY.

Lo nuestro se acabó, Smiley

POR JOHN LE CARRÉ Smiley iba a ser mi paladín, mi portavoz, mi caballero andante. Mis lectores lo escucharían porque sería mejor persona que yo y formaría parte de una gran historia. Y si Smiley, ante la insistencia de alguna comisión secreta inspirada en la de la caza de brujas norteamericana, se viese conducido ante un tribunal desautorizado formado por sus iguales (este tipo de cosas ocurrían en aquellos días) que lo acusase de abrigar simpatías incompatibles con su profesión, entonces mis lectores acudirían raudos a protegerlo y obligarían a sus acusadores a hacer las valijas. En mi cabeza tenía mucho material ya planeado, y aún más en cuadernos de notas. Mi gran plan no era escribir sólo tres libros sino montones –entre diez y quince– a través de los cuales describiría un enfrentamiento épico entre George Smiley, del Servicio Secreto Británico, y su alter ego y rival, que responde al nombre de Karla, al servicio de la KGB. La saga abarcaría cada rincón del mundo y terminaría construyendo una especie de *Comedia humana* de la Guerra Fría.

¿Qué evitó que llevara a cabo mi gran proyecto? En parte, el mismo Smiley. A medida que pasaban los años, tenía cada vez más ganas de escribir sobre pasiones jóvenes y una sociedad en perpetuo cambio. Hubo un tiempo en que Smiley era mi padre adoptivo, casi mi confesor. Sin embargo, en su papel de caballero andante, empezaba a contemplar el mundo como lo haría un viejo. Percatarse de los cambios que estaban ocurriendo sólo le producía dolor. Y si en el pasado su mirada corrosiva y su pasado valeroso me habían provisto de una voz y un disfraz, ahora empezaba a considerarlas un estorbo.

Smiley era un héroe, pero empezaba a darse aires. Era demasiado tranquilo para mi gusto. Era su pensamiento el que era radical, no sus acciones. Y últimamente siempre terminaba aceptando el trabajo, por muchas dudas que abrigase. Incluso si implicaba dejar su conciencia atrás antes de trasponer el umbral de la puerta.

La soberbia interpretación que hizo Alec Guiness sólo me lo hizo más difícil. *El topo* se emitió por primera vez en la BBC durante una huelga del canal privado británico, lo que motivó que, a lo largo de seis semanas, los televidentes sólo pudieran escoger entre la BBC1 y la BBC2. En consecuencia, conseguimos arañar una audiencia promedio de once millones de personas. La serie se convirtió en una suerte de institución pública, con interminables discusiones en la radio sobre qué entendía cada cual del argumento. En poco tiempo, George Smiley se erigió en algo así como un miope héroe nacional, a fuerza de saber resolver crucigramas que dejaban fuera de combate al resto de sus congéneres.

Los problemas fueron más allá. George Smiley, lo quisiera o no, era Alec Guiness a partir de ese momento: su voz, sus gestos, el *pack* completo. Y me gustaba una barbaridad. Si un escritor es afortunado, conseguirá, al menos una vez en la vida, que un actor represente su personaje a la perfección. Y Alec lo hizo. Estaba tan bien en la piel de Smiley como Cyril Cusack en la de Control en *El espía que vino del frío*.

Por otra parte, no me hacía nada de gracia que mi público se hubiese apropiado del personaje. Experimenté una sensación extraña y nada placentera cuando, una vez que Alec Guiness hubo acabado con él, fui a recuperarlo y descubrí que me devolvían material usado. Creo que hasta llegué a sentirme un poco traicionado.

Otro aspecto que contribuyó a que descartara mi gran proyecto fue un cambio drástico en mis métodos de escritura. Escribir *El topo* resultó un ejercicio estático. Me senté a garabatearlo en Cornwall. Aunque la historia contaba con pasajes en Hong Kong, Nueva Delhi y Praga, no visité ninguno de estos lugares para escribir la novela. Me alimenté de recuerdos e imaginación. Y me salí con la mía. Quizá por eso, cuando llegó el momento de escribir *El honorable colegial* me lancé con muchas ganas. Tomando como centro de operaciones Hong Kong, me desplacé al nordeste de Tailandia, Laos, Camboya, Vietnam y Taiwan en un rápido encadenamiento, escribiendo de una forma desbocada. A lo largo de ese viaje, comencé a vivir una *guerra caliente* por primera vez aunque, por fortuna, en dosis muy pequeñas. Cuando vi todo lo que necesitaba ver, Smiley y Karla se habían transformado en un peso superfluo. *El honorable colegial* tuvo una calurosa acogida, pero sigo creyendo que sin mi héroe hubiera sido una mejor novela.

Por todos estos motivos, *La gente de Smiley* pretendía ser un réquiem al viejo espía (y, a mi modo de ver, lo sigue siendo). Smiley reapareció en *El peregrino secreto*, pero sólo en un papel retrospectivo. Para brindarle una buena despedida reuní a todos los sospechosos habituales: Peter Guillam, Toby Esterhase, Connie Sachs y, por supuesto, al viejo zorro en persona, que respondía al nombre de Karla. El final imponente tiene lugar en el Berlín dividido. ¿Qué otro lugar podía escoger? Fue en el Muro de Berlín donde, en *El espía que vino del frío*, se escuchó a Smiley gritarle a Alec Leamas que no regresara a buscar a la chica Liz. En su último acto, Smiley volvería ahí para pedirle de corazón a Karla que no abandonase el Este. Smiley gana, Karla pierde. ¿Pero a qué precio? Cuando se enfrentan cara a cara, se descubren como dos don nadies. Karla ha sacrificado su fe política; Smiley, su humanidad.

Siempre recuerdo las palabras de un comediante berlinés ante la impredecible caída del Muro: "El lado correcto perdió, pero el equivocado ganó". Supongo que quería decir que hemos vencido al comunismo, pero heredamos el problema de enfrentarnos a nuestra avaricia e indiferencia hacia el sufrimiento humano existente fuera de nuestro propio mundo. Les apuesto que George Smiley, en el caso de que siga entre nosotros, conserva su agnosticismo ante la respuesta. ■



No gente no lloren

Lo contrataron para convertirlo en una estrella negra como Jimi Hendrix. Pero se les fue de las manos y se convirtió en la primera estrella de rock del Tercer Mundo. Puso el reggae, Jamaica y la marihuana en el centro del mapa. Se erigió como El Padrino que protegía a los negros jamaiquinos del gobierno de la isla. Tuvo hijos por todo el mundo. Era considerado por la CIA un factor desestabilizante en todo el Caribe y quisieron liquidarlo más de una vez. A veinte años de su muerte, **Radar** rinde homenaje a Bob Marley.

POR NIGEL WILLIAMSON, DE UNCUT. 1975, una noche pegajosa de julio en Londres. El Lyceum, un teatro de vodevil, está atestado. El olor de la marihuana flota en el aire y la ansiedad prácticamente se puede palpar en la penumbra. En el backstage, Bob Marley está inusualmente nervioso. Pasó los últimos dos días encerrado en Island Records ensayando con los Wailers. Intenta llevar la banda a un nuevo límite y esa tarde estuvo particularmente exigente con el tecladista Tyrone Downie y el guitarrista Al Anderson. Marley sabe que la apuesta es alta. Y que también son altas las expectativas. Ya leyó la nota de tapa del *New Musical Express*: todos consideran que éste es el show más importante de su carrera. "Muchos vendrán a escucharlo, pero no tantos como los que vendrán a verle la cara."

El circuito de recitales londinense es todavía bastante segregacionista. Si uno va a ver a los Rolling Stones, David Bowie o Roxie Music a lugares como Earl's Court o Wembley, difícilmente encuentre una cara negra. Y si va a ver a George Clinton, Barry White o Gloria Gaynor en el Hammersmith Palais, van a ser muy pocos los blancos. Pero, según *New Musical Express*, "Marley está derrumbando esas barreras". En el Lyceum, los rastafaris ofrecen a los hippies de clase media poderosos cigarrillos de marihuana con una mano, mientras con la otra les vacían los bolsillos. Al final de la noche, el suelo aparecerá tapizado de billeteras y carteras vacías. Pero a nadie le importa. Bob Marley And The Wailers ya están en el escenario. "Una cosa buena de la música es cuando no te hace sentir dolor", canta Marley, y el lugar explota. Es un chamán conduciendo una ceremonia que mezcla el mitín político y el ritual religioso. Suenan "Kinky Reggae", "Natty Dread", "Stir It Up" y "Lively Up Yourself". Por ahí cuela "No Woman No Cry", que menos de tres meses después será lanzado como un single histórico. Para los bises, vuelve eufórico para cantar "I Shot The Sheriff" y "Get Up Stand Up".

"No sé cuánta gente había en el Lyceum. Pero seguro que no la cantidad que juró, durante los veinticinco años siguientes, haber estado ahí", dice Chris Blackwell, presidente de Island Records y testigo de esos dos conciertos de los Wailers en Londres. "Es cierto que Bob ya contaba con una legión de seguidores blancos, porque *Catch a Fire* no era estrictamente un disco de reggae. De hecho, lo habíamos armado de tal manera que atrayera a la audiencia de rock blanco. Pero esa noche en el Lyceum todos se emocionaron tanto que comenzaron a predicar su música con una devoción de misioneros." Aunque el Lyceum se convirtió con los años en el momento de consagración de Marley, la verdadera epifanía sucedió un par de semanas antes, en el Roxy de Los Angeles. Entre el público se encontraban Mick Jagger y Keith Richards (aunque Marley acababa de rechazar la invitación de telonear a los Stones durante su disipada gira del '75, ver **Radar** del 12/11/00), George Harrison y Ringo Starr, Robbie Robertson y The Band, algunos de los Grateful Dead, Joni Mitchell, Billy Preston, Herbie Hancock y Cat Stevens. "Cuando cantó `No Woman No Cry', todos se pusieron a cantar con él. Entonces supimos que había que grabar esa canción en vivo, y el Lyceum parecía el lugar ideal", recuerda Blackwell. Para él, la consagración de Marley fue una revancha: tres años antes, había contratado a los Wailers contra la opinión de todo el mercado discográfico.

> Según quienes lo conocieron, Marley no avalaba indiscriminadamente la violencia pero, cuando lo hacía, los resultados eran escalofriantes. En 1980 se enteró de que su manager Don Taylor lo estaba estafando y lo mató a golpes delante de todos los Wailers, no sin antes patearle la cabeza y las pelotas hasta que éste confesó entre sollozos, mientras grababan todo desde la consola del estudio.

ESTRELLA DISTANTE

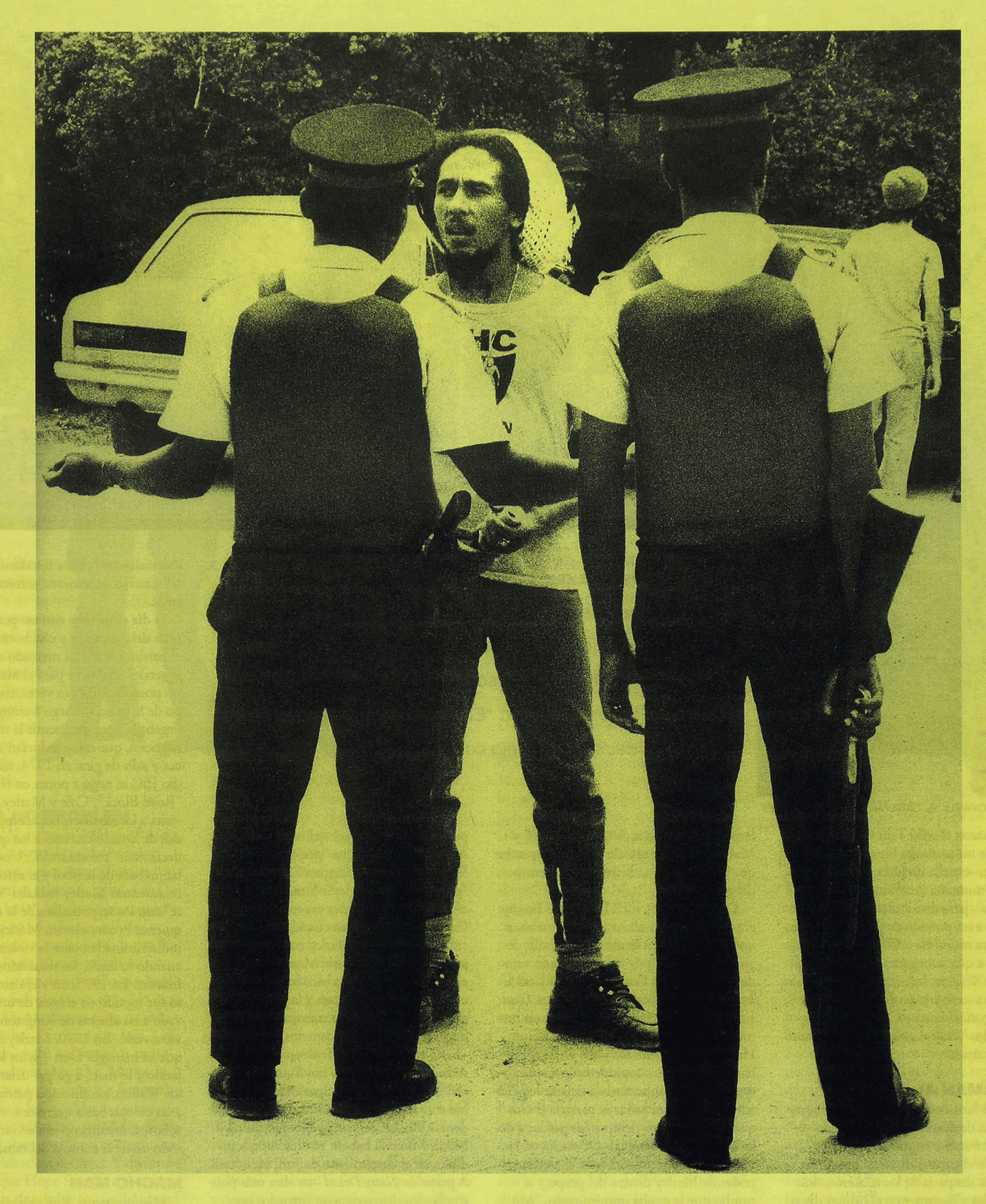
Bob Marley ya había estado en Europa cinco años antes, en 1970, acompañando a Johnny Nash. Un año más tarde volvió para presentar *I Can See Clearly Now*, el disco de Nash que incluía cuatro temas compuestos por Marley y que trepó a la cima de los charts británicos. Danny Sims, el manager de Nash, había fichado a Marley para la CBS. Pero el simple "Reggae on Broadway" vendió menos de tres mil copias y a principios de 1972 Nash y Sims se volvieron a Nueva York dejando varados a Marley y los Wailers –sus amigos de infancia Bunny Livingston y Peter Tosh, además de la sección rítmica de los hermanos Barrett–, sin dinero ni trabajo ni pasaje de vuelta a Jamaica. Dice la leyenda que tampoco tenían encima sus pasaportes, que la policía había interceptado el porro que los amigos les habían mandado por correo desde Jamaica y que acudieron desesperados a Blackwell. La versión de éste es más moderada: "Yo había distribuido algunos discos de los Wailers y, cuando me enteré de que estaban en Londres, los rastreé para contratarlos".

Por ese entonces, el catálogo de Island consistía básicamente en bandas de rock progresivo como King Crimson, Emerson, Lake & Palmer y Jethro Tull. El músico de reggae en el sello era Jimmy Cliff. Aunque blanco, Blackwell era jamaiquino, y reconoció al instante el talento de los Wailers pero temía la reputación "problemática" de la banda, y la actitud patotera de Marley (cuyo sobrenombre era *Tuff Gong*, "Peleador callejero"). Cliff venía de protagonizar *The Harder They Come*, la película de Perry Henzel, y había roto su contrato con Island. Blackwell, que había financiado la película y conseguido el papel para Cliff, estaba decidido a liderar la avanzada del reggae entre los blancos. Pero su modelo no era Cliff sino su personaje en la película, Rhygin, basado en un gangster real que mató a tres policías antes de morir cocido a balazos en Kingston en 1948. Blackwell estaba convencido de que, si encontraba a alguien que pudiera jugar el papel de rebelde, marginal y poeta de la calle, con una pequeña pero sofisticada campaña de prensa podría inventar una estrella de rock "tan grande como Jimi Hendrix". Mientras Cliff salía por una puerta de Island Records, Marley entraba por otra. Pidió apenas cuatro mil dólares para grabar *Catch a Fire*. A cambio de esa modesta inversión, Blackwell tuvo a la primera estrella de rock del Tercer Mundo.

EL NEGRO ES NEGRO

Marley había nacido el 6 de febrero de 1945 en Jamaica de padre blanco y madre negra, algo que lo marcaría por el resto de su vida (le gustaba repetir que la relación entre sus padres repetía "la historia de la esclavitud", en la que "el hombre blanco consigue a la hembra negra y la preña"). Su madre Cedella confesaría que, durante la adolescencia, Bob solía hundirse en profundas depresiones debido a su ascendencia mixta. La familia de ella en Trench Town forzó la ruptura de la relación entre Cedella y el señor Marley porque "no querían sangre blanca en la familia". A los diez años, se mudó con su madre a un monoblock en Kingston. El nuevo concubino de Cedella era Taddy Livingston, quien tenía un hijo de la misma edad que Bob. "Bunny" y él crecieron juntos y se volvieron hermanos. Cuando no estaba trompeándose en las calles de Trench Town, Marley cantaba y jugaba al fútbol, y no tardó en caer bajo la protección de Joe Higgs, un cantante con varios discos en su haber que promovía los talentos ocultos de Kingston. A fines de los cincuenta, Marley y Bunny conocieron a Hubert Winston McIntosh, quien pronto se rebautizó Peter Tosh. Así nacieron los Wailing Wailers, y casi de inmediato cobraron celebridad barrial por sus arreglos vocales, con la voz de tenor de Marley navegando entre el registro de barítono de Tosh y el falsete de Bunny. La cuarta voz estaba a cargo de Junior Braithwaite.

Cuando su madre lo abandonó para emigrar a Estados Unidos en 1964, Marley se dedicó a dormir poco y vivir fumado en el patio de Vincent Ford, una época de oro que recreó en "No Woman No Cry" (de hecho, hasta le dio crédito por la letra a Ford, que nunca escribió una línea). Pero si la vida en el ghetto era dura, Marley descubrió que sobrevivir en la industria discográfica era todavía más complicado: cuando el productor Leslie King se negó a pagarle sus primeras sesiones en 1961, Marley se enfu-



Marley recibiendo una de las habituales visitas policiales a la casa de Hope Road, "el único lugar donde los chicos del ghetto están a salvo de la policía".

reció y le dijo que algún día volverían a trabajar juntos y ganarían pilas de dinero, pero él no sobreviviría para disfrutarlo. Años más tarde, Kong editó *Best of The Wailers* para montarse al éxito de la banda. Una semana después, moría de un ataque cardíaco a los 38 años.

Clement Dodd fichó a los Wailing Wailers para Studio One, el sello donde prácticamente se inventó el ska. Dodd decidió agregar al trío la guitarra de Ernest Ranglin y unos sesionistas llamados The Skatalites. En 1963 sacaron "Simmer Down", el primer número uno de los Wailers. Le siguieron"Rule Dem Rudie" y "Steppin' Razor", pero la relación con Dodd se desgastaba. El tipo les daba sólo tres libras por semana, a cambio de sus servicios vocales para cualquier cosa que se grabara en Studio One.

Por contrato, Dodd estaba exento de pagarles regalías. En 1965, los Wailers tenían cinco discos en el Top Ten jamaiquino, pero Marley seguía viviendo en una pocilga. Cuando en la Navidad de ese año, los tres pasaron por el estudio con la esperanza de llevarse unos billetes, Dodd les dio apenas sesenta libras. Para los tres.

Camino a Studio One, Marley pasaba siempre por la casa de Rita Anderson, la líder de The Soulettes. Se casaron en febrero de 1966, pero al día siguiente de la boda, Marley partió durante seis meses a visitar a su madre. Con los pocos dólares que juntó durante ese viaje, fundó junto a Rita el sello Wail'N'Soul, para garantizarse cobrar sus propias regalías. Durante su ausencia, el emperador etíope Haile Selassie –reverenciado como el Mesías negro por los rastafaris– había hecho una visita de Estado a Jamaica, multiplicando el fervor por el culto rastafari en el país. Los Wailers se convirtieron en el primer grupo vocal jamaiquino en sumarse al movimiento, pero eso no impidió que Wail'N'Soul se fundiera ni que, en incidentes separados, sus tres miembros cayeran presos por posesión de marihuana. Durante el año que Bunny pasó en la cárcel de Richmond, Bob y Rita, compenetrados en la filosofía rasta, se mudaron a St. Ann para cultivar la tierra y componer. Cuando en 1970 volvieron a Kingston, ya tenía compuestos clásicos como "Trench Town Rock" y "Stir It Up". Ahí se sumaron Lee Perry –amigote del Studio One que con los años sería considerado el inventor del dub– y los hermanos Aston y Carlton Barrett. Convertidos en un quinteto, los Wailers grabaron muchas de sus mejores canciones ("Lively Up Yourself", "Duppy Conqueror", "Kaya" y "Small Axe", entre otras). Pero seguían sin ganar dinero. Perry había conseguido licenciar algunos de los discos con el sello inglés Trojan, pero en el contrato se atribuyó la autoría de todas las canciones. Cuando Marley vio los discos, fue derecho a la casa de Perry, amenazando con "matar al hijo de puta, frente a su mujer y sus hijos". Finalmente sólo lo molió a patadas y se fue con un puñado de billetes. Con el honor salvado, la amistad siguió su curso como si nada hubiera pasado.

Durante toda una década, los Wailers grabaron más hits que ninguna otra banda jamaiquina, trabajaron con tres productores diferentes y sólo consiguieron ser sistemáticamente esquilmados. Cuando en



1973: Los Wailers a pleno.

CHRIS BLACKWELL, EL CARAPÁLIDA DETRÁS MARLEY.

Cuenta la leyenda que cuando Tosh, años después de dejar los Wailers, descubrió una foto de Marley colgada en la pared del estudio donde estaba grabando, le arrancó los ojos con un cuchillo y la puso de cara a la pared para que Marley no lo viese trabajar. "El 95 por ciento de su público es blanco", decía de su viejo compañero.

1971 lanzaron el sello Tuff Gong, intentaban enviar un mensaje. Y nadie mejor que Alan Cole –estrella de fútbol, íntimo de Marley y montaña de músculos de probada eficacia– para distribuir el mensaje. Cole reclutó a un puñado de gangsters adolescentes para intimidar a los responsables de las radios a que se negaran a pasar los discos de los Wailers. Irónicamente, hizo falta que hiciera su aparición el presidente de una compañía blanca –Chris Blackwell– para que los Wailers vieran algo del dinero que generaban.

RASTAMAN AL ATAQUE

Para los fans de rock en 1970, el reggae era música de descerebrados. Cuando se lanzó *Catch a Fire* en diciembre de 1971 no fue sólo el primer disco de reggae en gozar de la simpatía de los rockeros, sino que fue, lisa y llanamente, el primer disco de reggae (la idea de un disco de diez canciones de un mismo intérprete era por completo extraña hasta en Jamaica). Blackwell además propuso a los Wailers que abandonaran la idea de ser un trío vocal y armaran una banda poderosa para tocar en vivo. Mientras tanto, encerrado en Island con el material crudo, remixaba las cintas, aceleraba el ritmo de algunas canciones, agregaba guitarras y teclados de rockeros que nunca antes habían oído un reggae (de hecho, a Marley le impresionó tanto la guitarra de Wayne Perkins, un chico que hasta entonces nunca había salido de Alabama, que el disco abre con un solo de 32 segundos antes de que suene el primer acorde reggae). Aunque muchos jamaiquinos consideraron que los Wailers se habían entregado, no caben dudas que el disco cambió el curso del reggae. Y Marley era quien más entusiasmado se mostraba con esta "incorporación de elementos de la música pop, como el rock, el blues, el soul y el funk". Bunny y Tosh no parecían tan convencidos. De hecho, los nuevos Wailers eran una producción de Blackwell y Marley, y ésa fue una de las razones por las que comenzaron a abrirse grietas dentro del grupo.

Tosh era el más volátil, pero fue Bunny el primero en renunciar. Todos pensaban que no facturarían demasiado sin salir de gira, pero después de haber quedado varado aquella vez en Londres, a Bunny no le entusiasmaba volver a dejar Jamaica. Con Earl Lindo en teclados y Bunny de un humor de perros, el sexteto partió al Reino Unido para recorrer los pubs de Birmingham a Belfast. Las fotos de la época muestran a Marley empezando a dejarse los dreadlocks que nunca más se cortaría (hasta que en los últimos tiempos los perdiera debido a la quimioterapia). De vuelta en Jamaica, Bunny renunció, ante el creciente poder de Marley dentro del grupo y el rumbo que le estaba imprimiendo. "Me alejé por motivos espirituales", dijo entonces. "Había planes y decisiones que no concordaban con lo que yo espero de un rastaman." El antiguo mentor Joe Higgs se sumó al grupo como tercera voz para tocar como teloneros de Bruce Springsteen en Nueva York. "El 95 por ciento del público era blanco", diría después Pete Tosh, quien tampoco aguantaba demasiado el liderazgo de facto de Marley.

¿Y A VOSH QUÉ TE PASA?

Blackwell había fichado a los Wailers por diez discos. En octubre de 1973 salió *Burnin'*, con aquella foto de Marley fumando un porro de dimensiones considerables. En medio de la gira de promoción del disco, las relaciones entre Marley y Tosh colapsaron definitivamente. En Northampton Tosh afirmó a gritos que la nieve –algo que nunca había visto– era un maleficio y se abalanzó sobre Marley, acusándolo de brujería. La tensión racial entre Tosh y Blackwell (al que llamaba "Whitewell") hizo la reconciliación aún más imposible. Cuando Blackwell se negó a editar su disco solista porque "perjudicaría a los Wailers", Tosh lo interpretó como que "perjudicaría a Marley". Y más de una vez afirmaría: "Bob Marley era mi alumno". Cuenta la leyenda que cuando Tosh descubrió una foto de Marley colgada en la pared del estudio Music Mountain donde estaba grabando, le arrancó los ojos con un cuchillo y la puso de cara a la pared para que Marley no lo viese trabajar. Aunque luego compartieron escenarios, nunca –hasta el asesinato de Tosh en 1987– se reconciliaron. Todavía hoy Bunny sospecha que desde un principio Blackwell había considerado prescindibles a todos los demás Wailers (así como Noel Redding y Mitch Mitchell habían resultado prescindibles en el lanzamiento de Jimi Hendrix). A partir de *Natty Dread* –su obra más politizada– los discos estarían firmados por Bob Marley And The Wailers.

LOS NEGROS ESTÁN CABREROS

En Trench Town, el código establecía que no existían ni la privacidad ni la propiedad privada ni las puertas con llave. Nadie tenía demasiado, y lo poco que tenían lo compartían, fuera música, cacerolas, marihuana o un techo para pasar la noche. Pero apenas los Wailers firmaron con Island, Marley se mudó a una mansión colonial en Hope Road, a metros de la residencia del primer ministro. Blackwell había comprado la casa para convertirla en el cuartel general de sus operaciones en Jamaica, pero cedió la propiedad a Marley, quien, para consternación de los vecinos, trasladó su estilo de vida comunitario al barrio más exclusivo de la isla. Marley se reservó una habitación del primer piso, munida de una cama, un retrato de Haile Selassie y su guitarra; el resto de la casa quedaba a disposición de los músicos (entre ellos Gilly Gilbert, el cocinero especialista en platos rastafaris) y un plantel rotativo de mujeres, secretarios y gangsters.

El día empezaba con un porro poco después del amanecer y una hora de trote por el barrio. De ahí, al mercado a elegir los vegetales orgánicos para el menú del día, un poco de fútbol (a veces, contra el equipo de la policía), luego a ensayar hasta que llegaba la hora de discutir la marcha de los negocios, que no se reducían a grabar discos y salir de gira: en 1974, cuando la radio JBC se negó a poner en el aire el single "Road Block", Cole y Marley hicieron una visita a las instalaciones acompañados de dos de los adolescentes a los que Marley decía estar "reformando". Uno bamboleaba un bate de béisbol y el otro un machete, mientras Marley hablaba "sensatamente" con los responsables de la radio. Según quienes lo conocieron, Marley no avalaba indiscriminadamente la violencia pero, cuando lo hacía, los resultados eran escalofriantes. En 1975, un viejo amigo del ghetto fue metido en el baúl de un auto y llevado a las afueras de Kingston: nadie volvió a verlo. En 1980, Marley se enteró de que su manager Don Taylor lo estaba estafando y lo mató a golpes delante de todos los Wailers, no sin antes patearle la cabeza y las pelotas hasta que éste confesó entre sollozos, mientras Neville Garrick grababa todo desde la consola del estudio.

MACHO MAN

Mientras tanto, Rita veía cómo se agrandaba la familia Marley sin que ella tuviera nada que ver. En 1970, Bob tuvo un hijo llamado Robbie con Lucille Williams, una de sus novias en Trench Town. Otra de sus chicas, Janet Hunt, parió a Rohan Marley (futuro marido de Lauryn Hill). De su estadía en Londres nació Karen Marley, hija de una inglesa llamada Janet Bowen. Una jamaiquina nacida en Barbados, Lucy Pounder, trajo al mundo a Julian Marley. Otra de sus novias, la campeona caribeña de ping pong Anita Bellnavis, se convirtió en la madre de Kymani Marley. Para 1975, Cindy Breakspeare, que estaba a punto de convertirse en Miss Mundo, tenía su propio piso en la mansión de Hope Road y estaba embarazada de Damian Marley. Otra de las novias era la actriz Esther Anderson, quien ya había tenido romances con Marlon Brando y Chris Blackwell. La respuesta de Rita a estas infidelidades era siempre la misma: "Creo que Bob recibió tan poco amor durante su infancia que intenta probarse todo el tiempo cuánto lo aman. En un momento decidí que debía aprender a



EL GRAN PETER TOSH CUANDO TODAVÍA ERA UN WAILER.

Sentado en el porche de su casa en Hope Road, Marley resolvía conflictos entre amigos y financiaba planes ilegales si los consideraba rentables. Si un gangster caía preso, mandaba de inmediato a su abogado. Si no conseguía sacarlo, iba a visitarlo a la cárcel. Según declaraba con orgullo, Hope Road era el único lugar de la isla donde los chicos del ghetto estaban a salvo de la policía.



AUNQUE USTED NO LO CREA, LOS WAILERS CON SU LOOK ORIGINAL: BUNNY, BOB Y TOSH. OTRA QUE LOS TRAJECITOS BEATLES.

vivir con eso". Pero si bien Rita hasta llegó a criar a algunos de los hijos de Marley con otras mujeres, cuando él se enteró de su romance con otro hombre le dio una paliza. Años después, ya enfermo de cáncer, hizo lo mismo con su hermana por engañar a su marido.

JAMAICA NO PROBLEM

Para 1974, la mansión de Hope Road tenía salas de ensayo de primer nivel y Marley mantenía reuniones religiosas con una secta rastafari conocida como Las Doce Tribus de Israel. Muchos viejos amigos llegaban para pedirle dinero, y pocos se iban con las manos vacías (se dice que llegó a repartir hasta 40 mil dólares en un día, aunque, aparte de un anillo que había sido de Haile Selassie, y con el que lo enterraron en 1981, Marley no tenía un solo bien a su nombre). En la planta baja, Gilly Gilbert administraba un comedor comunitario. Sentado en el porche, Marley resolvía conflictos entre amigos y financiaba planes ilegales si los consideraba rentables. Si un gangster caía preso, mandaba de inmediato a su abogado. Si no conseguía sacarlo, iba a visitarlo a la cárcel. Y declaraba con orgullo que Hope Road era el único lugar de la isla donde los chicos del ghetto estaban a salvo de la policía.

Para entonces, ya era una estrella internacional y contaba con una fortuna impensable para los parámetros jamaiquinos. Había reemplazado las voces de Tosh y Bunny con las I-Threes (Rita Marley, Judy Mowatt y Marcia Griffiths). *Natty Dread*, su tercer disco para Island, era un éxito. Pero su "actitud de ghetto" y sus himnos militantes (como "Them Belly Full", "Rebel Music", "Revolution" y "Talkin' Blues", con esa frase sobre volar una iglesia) empezaban a preocupar a más de uno. El éxito de Marley atraía la atención del mundo sobre Jamaica, pero no la clase de atención que el gobierno quería. "Obviamente nos enfrentamos a una contradicción entre la pobreza urbana que difunde el reggae y la idea de placer y relax que intentamos promocionar", decía un documento de la Comisión de Turismo. La CIA incluyó a Marley en su lista de "los más vigilados" y el embajador norteamericano en Jamaica llegó a confesarle a Blackwell que Estados Unidos temía que Marley pudiera "desestabilizar" la situación política de todo el Caribe. Como respuesta, Marley cantó en "Rat Race" (del disco *Rastaman Vibration*): "El Rasta no trabaja para ninguna CIA".

Al borde de las elecciones, Jamaica era un polvorín armado hasta los dientes. Partes de Kingston parecían una ciudad fantasma y el gobierno había decretado el estado de emergencia. Las canciones de Marley sólo incrementaban la tensión y era evidente que su vida corría peligro. Ya había recibido varias amenazas e intimaciones anónimas para dejar Jamaica. El gobierno –del Partido Laborista Jamaiquino, títere de la CIA– había prohibido difundir varias canciones de los Wailers. Como respuesta, Marley los criticó ferozmente por no legalizar la marihuana y entorpecer la repatriación de rastafaris a Etiopía: "El sistema está matando a la gente, así que tenemos que matar al sistema".

Irritado también con la oposición –el PNP, Partido Nacional del Pueblo-, Marley organizó un concierto gratuito el 5 de diciembre, para hacer oír su voz, con Burning Spear, Bunny Wailer, Third World y hasta Pete Tosh como invitados. Pero el gobierno adelantó la fecha de las elecciones y decidió capitalizar el concierto a su favor. El entorno de Marley le aconsejaba suspender todo. Rita pensaba que, con doscientos muertos políticos durante la campaña, la idea era demasiado peligrosa. Marcia Griffiths temía tanto por su propia vida que no sólo abandonó las I-Threes sino que dejó la isla. Dos días antes del concierto, con una guardia armada permanente del PNP en la puerta de Hope Road, los Wailers ensayaban, cinco de los hijos de Marley deambulaban por ahí, Rita los cuidaba, Chris Blackwell miraba y Up-Sweet, el dealer de cabecera, acababa de llegar con un cargamento. Marley se tomaba un descanso en la cocina cuando sonaron los primeros disparos. El escuadrón de la muerte llegó en dos Datsun blancos. Eran por lo menos siete y Rita fue la primera en caer herida. Recibió un balazo en un costado de la cabeza cuando intentaba socorrer a uno de los chicos. Marley recibió una bala en un brazo y Don Taylor recibió cinco impactos, pero nadie murió. Taylor fue transportado a Miami para extraerle una bala de la columna vertebral. Rita y Marley fueron dados de alta esa misma noche. A medida que se esparcían los rumores, nadie sabía quiénes habían sido ni dónde estaba la custodia en ese momento. Algunos sospechaban del gobierno, pero no se descartaba una jugada del PNP, adjudicándole el crimen al partido enemigo. Otros, pensaban en una vieja cuenta entre gangsters. Esa misma noche, escondido en una de las casas de Blackwell, Marley no sabía si tocar o no. Fue Roberta Flack, que había viajado a Jamaica para ver el concierto, quien lo convenció. Ya había 80 mil personas frente al escenario, aunque ninguna de las bandas, excepto Third World, se había presentado. Cuando Marley subió al escenario, el líder del PNP ya estaba ahí para recibirlo. Incapaz de tocar la guitarra por el brazo herido, Marley irrumpió con una atronadora versión de "War". Al final del recital, se levantó la remera para mostrar las heridas y estalló en una carcajada.

ADIÓS A BABILONIA

Cuando, dos semanas después, el PNP arrasó en las elecciones, Marley ya había dejado la isla: había volado en secreto a Nassau la manaña siguiente al concierto (aunque, cuando las autoridades migratorias de Bahamas le preguntaron si quería asilo político, él respondió que sólo estaba de vacaciones). Tardaría 16 meses en romper esa reclusión. Esta vez, para un concierto por la paz en Kingston, durante el cual invitó a los líderes de ambos partidos a abrazarse en escena. Pero ya no viviría más en Jamaica.

Con *Exodus* (1977) se había convertido en un héroe para los punks. Grabó el single "Punky Reggae Party" con Lee Perry y presentó el disco *Kaya* en una gira registrada en el doble *Babylon by Bus*. En abril de 1980 fue oficialmente invitado a las celebraciones de la independencia de Zimbabwe. Tres días después, los Wailers aterrizaban en Harare y, decididos a tocar gratis, corrieron con los 250 mil dólares de gastos. Lo que sólo Marley y muy pocos más sabían era que le quedaba poco tiempo. En julio de 1977, dos meses después de lesionarse una uña en un partido de fútbol, le diagnosticaron un cáncer en el dedo gordo del pie. Un especialista londinense sugirió que había esperanza si le amputaban parte del pie. Durante el siguiente año, hizo algunos de sus mejores shows, pero los especialistas de Londres tenían razón: sin amputar, las células cancerígenas seguían avanzando. Durante el tour de *Survival* en 1979 vivía con dolores, sus facciones comenzaron a ser cada vez más huesudas y su mente cada tanto divagaba. En una entrevista de la *Melody Maker*, adepta a Marley desde la primera hora, se lo describió como paranoico, ido y con claros síntomas de "monomanía". Cuando se desmayó mientras corría por el Central Park en septiembre de 1980 un neurólogo le diagnosticó un tumor en el cerebro. Tres días después subió al escenario en Pittsburgh. Sería la última vez.

El propósito de mantener la enfermedad en secreto era para negociar con PolyGram un nuevo contrato por diez millones de dólares. Pero PolyGram interrumpió las negociaciones cuando supo que estaba paralítico de la cintura para abajo. Algunos amigos le recomendaron al especialista alemán Josef Issels, un médico controvertido que había servido como oficial a la SS durante la Segunda Guerra y figuraba en la lista negra de la Sociedad Oncológica Norteamericana, pero mantenía una excelente reputación dentro de los círculos de la medicina alternativa. El 9 de noviembre, Marley se internó en su clínica. Contra todas las expectativas, mostró una mejoría: a los dos meses, jugaba un poco al fútbol y le empezó a crecer el pelo. Pero en marzo había vuelto a empeorar. Mientras su adversario, el primer ministro jamaiquino Edward Seaga (al que Marley llamaba CIAga) le otorgó la Orden del Mérito (que recibió Ziggy, su hijo mayor), Issels se daba por vencido y Blackwell visitaba a Marley para despedirse, nueve años después de conocerlo en Londres, aunque volverían a hablar una vez más por teléfono para discutir un regreso a Jamaica que no se materializaría.

Marley murió en Miami, la ciudad donde vivía su madre, el 11 de mayo de 1980. Su cuerpo volvió a Jamaica el 19 de mayo. Dos días después, se llevó a cabo su funeral. Los Wailers y las I-Threes cantaron "Rastaman Chant" y "Natural Mystic". Después, el cortejo partió rumbo a St. Ann, donde su cuerpo fue depositado en un mausoleo blanco junto a la casa donde había vivido de niño. Mucho después de que se hubieran ido los políticos y las autoridades, la noche se inundó del tenue resplandor rojo que desprendían los cálices de marihuana de los rastas que vigilaban desde los montes. R

El arte de la locura

En 1922, un psiquiatra e historiador alemán llamado *Hans Prinzhorn* publicó una serie de ensayos en los cuales demostraba que toda la vanguardia artística del siglo (desde Picasso a Klee) ya había sido realizada por pacientes de su clínica. Los textos circularon entre los surrealistas, y alguno de ellos se acercó hasta Heidelberg en busca de inspiración. Con la llegada de Hitler, ese material formó parte de la famosa muestra *Arte degenerado*, junto a obras de Chagall, Kandinski o Mondrian. Reunidos más de medio siglo después por el Drawing Center de Nueva York, se exponen hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dejando casi en ridículo a las tímidas vanguardias del siglo XXI.


KATZ O KALZ, *SIN TÍTULO*, S.F.


E. PAUL KUNZE, *SIN TÍTULO*, 1913

POR RODRIGO FRESAN, DESDE BARCELONA Por un lado está esa "locura del arte" predicada por un resignado Henry James, a la que se accede después de muchos años y por efectos de la dedicación a fondo y al afán perfeccionista. Y por otro está el arte de la locura, donde los dictados de la enfermedad se manifiestan desde el vamos. Dicho de otra manera, una cosa es volverse loco por amor al arte y otra cosa es el amor que el arte suele sentir por los locos y los locos por el arte.

Se sabe que no hay dos formas de locura idénticas, pero en algo se parecen del primero al último loco: a todos los gusta dibujar y pintar. De esto se dio cuenta el psiquiatra e historiador Hans Prinzhorn cuando –entre 1890 y 1920, en la clínica de Heidelberg y siguiendo los pasos de Lombroso– reunió y catalogó cinco mil obras de más de cuatrocientos pacientes oriundos de Alemania, Suiza, Italia y Holanda, "siguiendo un enfoque formal y de contenido que permita establecer un núcleo y una base sólida para estudiar los numerosos problemas psicopatológicos que han intrigado a psiquiatras, psicólogos y teóricos del arte durante décadas". Esto fue lo que escribió Herr Prinzhorn (1886-1933) mientras ahí cerca, un loco suelto llamado Adolf Hitler pintaba unos cuadritos espantosos y se moría de hambre y sed de venganza contra todo en las calles de Viena.

LA VANGUARDIA ES COSA DE LOCOS

Para 1900 había que estar loco para no darse cuenta de que la disciplina formal de la plástica de los últimas décadas tenía los días contados. Muchos no pudieron soportarlo y se volvieron locos de furia. Muchos se volvieron locos de alegría. Mientras tanto, Prinzhorn seguía juntando como loco papeles de colores locos. Lo cierto es que, en los primeros años del siglo veinte –si nos guiamos por la evidencia reunida por Prinzhorn–, los locos ya habían explorado buena parte de las vanguardias plásticas que marcarían las revolucionarias primeras décadas del siglo: los estilos de Miró, Picasso, Marinetti, Klee, Breton, Ernst, Dubuffet deben todos algo, cada uno a su manera, a los ensayos de Prinzhorn y al material que fue reuniendo en Heidelberg. Hoy se sabe que todos ellos leyeron aquellos ensayos y estudiaron más o menos concienzudamente los dibujos reunidos por Prinzhorn en su libro *Bildernei der Geisteskranken*.

En su artículo de 1922 titulado *Introducción a la producción de imágenes y la psicopatología de la configuración* –incluido en el catálogo de la muestra que se exhibe en estos días en Barcelona–, Prinzhorn escribe: "Recientemente se han divulgado expresiones como *arte demente*, o *arte de los enfermos mentales*, o *arte patológico*, o *arte y locura*, que a nosotros no nos satisfacen demasiado. El término *arte* incluye un juicio de valor entre sus connotaciones emocionales fijas y establece una distinción entre una clase de objetos creados y otra muy similar, calificada y proscrita como *no arte*. Probablemente, la producción artística de enfermos mentales es un hecho conocido en cualquier institución. En muchos casos, estas obras se han aprovechado para fundar pequeños museos o se han añadido a colecciones existentes de figuras de pan amasado, herramientas de fuga y moldes de partes anormales del cuerpo; en otras palabras, colecciones muy parecidas a las que se presentaban bajo la denominación de *curiosidades*. Sin embargo, estas colecciones suelen quedar olvidadas entre la documentación que, accidentalmente, se va acumulando en las diferentes instituciones. Esta colección de pinturas reunida en la clínica psiquiátrica de Heidelberg, espero, satisfará un deseo manifiesto de muchos de nuestros colegas y ofrece gran cantidad de documentos para estudiar cualquier tema interesante. Aquellos que han donado sus dibujos merecen nuestra más grande gratitud y la de todos los visitantes e investigadores".

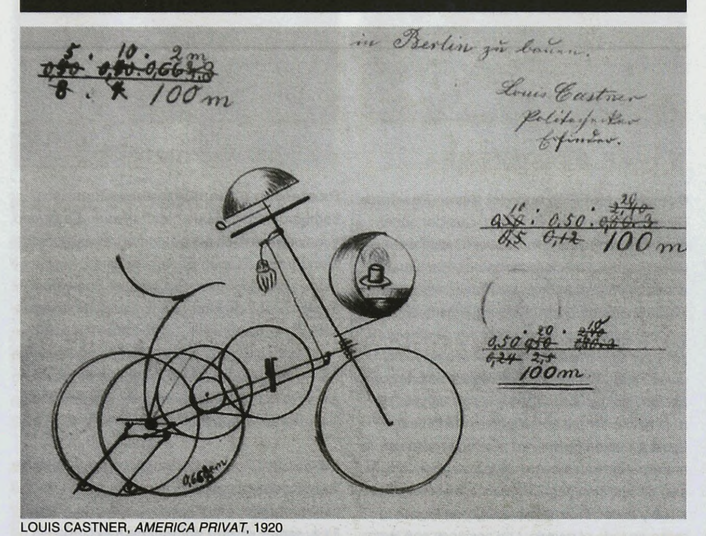
LA VANGUARDIA ES COSA DE DEGENERADOS

A Hitler no le gustaban las vanguardias: no le gustaba nada que pudiera marchar delante de él. Dos años después de que Prinzhorn publicara aquellos primeros trabajos teóricos sobre la colección que estaba reuniendo, con el título de *La producción de imágenes de los enfermos mentales* –y fuera atacado con pasión desde revistas de la extrema derecha– Hitler escribía en *Mein Kampf*: "Antes de finalizar el siglo comenzó a introducirse en el arte un elemento que hasta aquel momento resultaba totalmente extraño y desconocido. No cabe duda de que anteriormente se cometieron ocasionales aberraciones de mal gusto, pero se trataba más bien de descarrilamientos artísticos, a los que la posteridad podía atribuir por lo menos un valor histórico, más que considerarlos productos de una degeneración, y no artística sino espiritual, porque destrozaba el espíritu. El día en que este tipo de arte realmente corresponda al punto de vista general de las cosas, se habrá producido una de las más graves transformaciones de la humanidad: habrá comenzado el retroceso de la mente humana y el final será difícilmente concebible. Cuando observemos la evolución de nuestra vida cultural en los últimos veinticinco años, nos asustará ver hasta qué punto estamos inmersos en esa regresión. En todas partes se encuentran semillas que representan el inicio de crecimientos parasitarios que tarde o temprano arruinarán nuestra cultura. En ellos también se distinguen los síntomas de decadencia de un mundo que se corrompe lentamente. Compadezco a las personas que ya no pueden dominar esta enfermedad".

LA VANGUARDIA ES COSA DE JUDIOS Y NEGROS

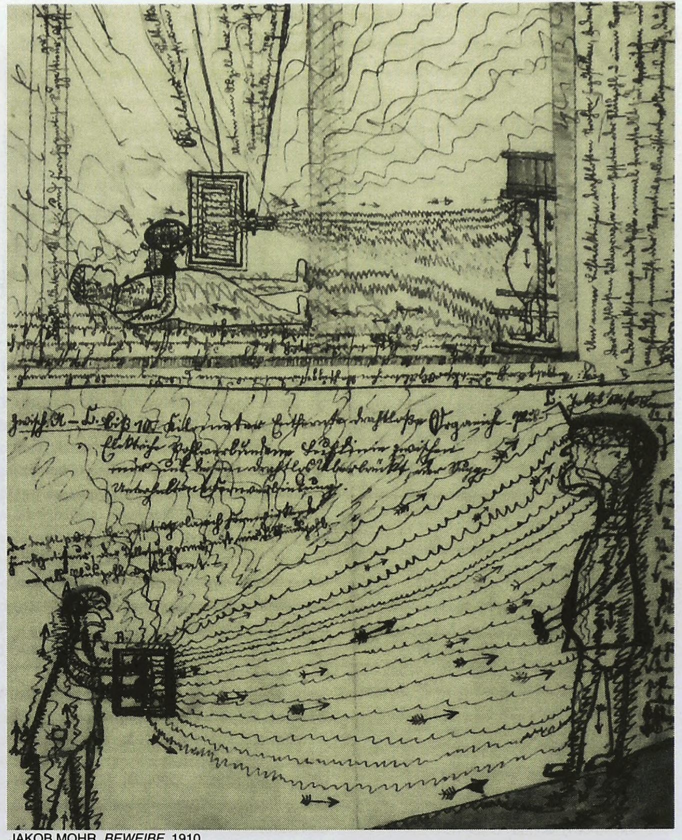
Está claro que la psiquiatría es "cosa de judíos". Sobre todo para los dedicados funcionarios del Tercer Reich, esa gente que gustaba de golpear talones y levantar el brazo como sacudidos por un relámpago de electroshock. Cuando no estaban diseñando uniformes, los nazis se dedicaron a armar, a partir de 1934, exposiciones de *arte sano*, producido por el conservadurismo alemán como respuesta estética al *arte degenerado* producido por judíos. Primero fueron muestras regionales organizadas por obsecuentes directores de museo frescos en su puesto. El de Nuremberg ofrece, así, *La cámara del horror del arte* mientras que el de Chemnitz saca pecho con *Arte que no interpela nuestras almas*. Pero estas exposiciones no eran más que la tímida avanzada de la célebre –por todas las razones incorrectas– megamuestra titulada más enfáticamente *Arte Degenerado*, inaugurada el 30 de junio de 1937 bajo el mandato y bendición de Joseph Goebbels, Ministro de Instrucción Pública y Propaganda del Reich. Allí, el curador Adolf Ziegler reunió un conjunto de 750 telas y objetos en las salas del Museo Antropológico de Munich, con un enfoque básicamente etnológico, donde las pinturas no se presentaban como obras de arte sino como manifestaciones de la inequívoca naturaleza atávica de la vanguardia judía (por más que varios de los artistas allí representados no fueran judíos: daba igual). El catálogo que acompañaba tal despropósito insistía una y otra vez en plantear un enfoque comparativo para demostrar el horror al que se enfrentaba el mundo artístico. Máscaras africanas funcionaban como evidencia suficiente de la "identidad racial" de la

> "La colección Prinzhorn combina singularmente rasgos de la modernidad y la esquizofrenia y puede recomponer una escena artística plena de narcisismos heridos y falsas personalidades." CATHERINE DE ZEGHER



LOUIS CASTNER, *AMERICA PRIVAT*, 1920

> "El día en que este tipo de arte realmente corresponda al punto de vista general, se habrá producido una de las más graves transformaciones de la humanidad." ADOLF HITLER



JAKOB MOHR, *BEWEIBE*, 1910

vanguardia era idéntica a la de los negros. Pero el punto más importante tenía que ver con la –para los oficiales de turno– obvia relación entre las últimas tendencias artísticas y el supuesto arte de los enfermos mentales. Así, decomisados para la ocasión, varios pacientes de Prinzhorn exponen, sin saberlo, junto a Chagall, Kandinski, Mondrian y otros.

Los nazis formulan la ecuación "artista=loco=judío" y comienza la desbandada. La muerte de Herr Prinzhorn en 1933 le ahorró el espectáculo de ver cómo se salvaban los dibujos que se pudieron salvar de su colección, en valijas hechas apresuradamente, mientras en todo el Reich se cerraban clínicas psiquiátricas y se estipulaba que "el enfermo mental, igual que el judío y el negro, no puede tener ninguna sensibilidad artística". En algún momento de esa avanzada, a alguno de esos seres perfectamente racionales y sensibles a quienes tanto les gustaba Wagner se le ocurrió eso de la Solución Final. Y, por supuesto, no había una sola clínica donde internarlo.

LA VANGUARDIA ES UN BLOC MAGICO

La selección de 200 dibujos de la Colección Prinzhorn, organizada hace un año por The Drawing Center de Nueva York y expuesta hasta el próximo 26 de marzo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona bajo el título de *Trazos sobre el bloc mágico*, alcanza y sobra para hacerse una idea de lo que fue y lo que sigue siendo la inalterable eternidad de la locura. El título del asunto se inspira en el concepto postulado por Sigmund Freud acerca del inconsciente y lo reprimido. Según él, el *Wunderbloc* –o "bloc mágico"– representa la forma en que la psique graba material como si estuviera siendo dibujado y pintado, buscando colores. Freud adopta la metáfora del *Wunderbloc*, popular juguete de la época también conocido bajo el ominoso nombre de "místico bloc de papel" y todavía hoy consistente en una delgada lámina de plástico translúcido sobre un cartón encerado. Cuando quien lo utiliza escribe o dibuja sobre él con cualquier instrumento puntiagudo, se ejerce presión sobre la lámina de plástico y se marcan trazos en la superficie encerada debajo. Al levantarse la lámina, como por arte de magia, lo escrito o dibujado desaparece del plástico, pero los trazos permanecen en la invisible cera que hay debajo. El *Wunderbloc* freudiano alude a la forma en que nuestro sistema psíquico, habiendo captado una percepción sensorial del mundo exterior, no parece conservar rastro alguno de las impresiones que pasan a través de su tamiz hacia una capa más profunda, donde quedan grabadas como memoria inconsciente, ilustrando así el mecanismo con que lo reprimido se convierte en el prototipo de lo inconsciente. Dibujos y pinturas transferidos a pequeñas superficies de papel o a las páginas de libretas; obras del tamaño engañosamente breve de un secreto; casi sin darse cuenta, uno empieza a mirarlas de manera diferente al modo en que suele dedicarse a mirar otros cuadros en otros museos: aquí no existe el pudor o la vergüenza de casi pegar la nariz al asunto para observarlo del mismo modo en que se observa algo a través de un microscopio.

Lo que se ve a esa distancia son máquinas prodigiosas –diseñadas acaso para una imposible fuga del sanatorio–, asesinatos dibujados en la suela de un zapato, planos detallados de ciudades imposibles, la repetición desesperada de una palabra –*Dios* o *Ven*– en las cartas a los seres queridos y cada vez más lejanos, sexualidad primaria y sin atenuantes, símbolos religiosos que vuelven de la muerte, collages hechos con desperdicios, minuciosas tablas matemáticas y cromáticas, instrumental mecánico disparando rayos sobre cuerpos humanos, monigotes en celo, coros de castratti con las bocas bien abiertas. Todos ellos en las paredes blanco hospital de la arquitectura más bien sanitaria del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona: por rampas largas, como un Guggenheim hecho de rectas y no de curvas, orden impoluto, ventanas fijas, habitaciones que dan a habitaciones en cuyas paredes cuelgan, siempre a la misma altura, pequeñas láminas enmarcadas en ascético cristal, cuyas ascéticas etiquetas permiten leer títulos como: *Los andamios del agua*; *Dibujo de caniche o bulldog*; *Horus desmembrado*; *Autobiografía e historia de la institución*; *Cristo viene, los muertos se levantan*; *Calendario cronológico del asesino*. Y, más abajo, los diagnósticos: esquizofrenia paranoide, demencia primaria con estupor melancólico, epilepsia maníaco depresiva.

En las otras salas de este museo construido, me dicen, sobre lo que alguna vez fue un cementerio, exponen repetitivos vanguardistas de la retaguardia del ahora. Zush y Tacita Dean, por ejemplo. Poca cosa. El primero dice que cada tanto cambia de nombre y que se queda a vivir en los museos mientras dura su muestra (después se va, o se escapa). La segunda ofrece filmaciones de cómo llenar una bolsa de plástico con aire caliente mientras se viaja en globo. En la pantalla, la sombra oscura de ese globo sobre campos en blanco y negro, y, cada tanto, la mano de Tacita –quien se dice discípula de J. G. Ballard– entra en cuadro. Eso es más o menos todo. Más bien poco: nada menos interesante que ver cómo algunos, cada vez más, se hacen los locos. ■

INEVITABLES

teatro



RADAR RECOMIENDA

La tiendita del horror La comedia musical de Howard Ashman y Alan Menken (inspirada en la película de Roger Corman) se ocupa de las desventuras de Audrey (Sandra Ballesteros) y Seymour (Diego Ramos), ambos empleados en una florería cuyo dueño, el señor Muchnik (Omar Pini), va a cerrar. Seymour decide entonces recuperar una extraña planta del sótano, a la que bautiza Audrey II. Pero la planta, descubre, es carnívora y su imparable crecimiento depende de la alimentación constante. Un espectáculo impecable y muy entretenido, donde se luce Humberto Tortonese como un dentista sádico.
Los viernes y domingos a las 21, los sábados a las 20 y 22.30 en el Teatro Broadway, Corrientes 1555.

Beckett Ultima función del espectáculo de títeres y actores, inspirado en la figura y las revolucionarias obras del escritor irlandés, a cargo del grupo brasileño Sobrevento, que se presenta dentro del marco del Programa Iberoamericano de Teatro.
El domingo a las 21 en el Teatro Cervantes, Libertad 815.

LA BOLETERIA DICE

1. Chicago,
con Sandra Guida y Alejandra Radano.
Opera, Corrientes 860.

2. Las mil y una noches,
de Pepito Cibrián Campoy.
Luna Park, Corrientes 99.

3. Chavela Vargas
Recital.
Gran Rex, Corrientes 855.

4. Grease
con Marisol Otero.
Astral, Corrientes 1639.

5. Pericón.com.ar,
con Enrique Pinti.
Maipo, Esmeralda 443.

Obras más taquilleras.
Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales.

Lía Jelin
DIRECTORA DE TEATRO

Una bestia en la luna, la obra de Richard Kalinosky que dirige Manuel Iedvabni en el Teatro El Nudo, aunque transcurre en Norteamérica, habla del genocidio armenio a manos de los turcos. Las interpretaciones de Manuel Callau, Malena Solda y Martín Slipak (que realmente se perfila como una actor muy interesante) son estupendas, y la historia de esta pareja de inmigrantes es muy conmovedora, porque trata de la búsqueda de los sueños y de reparar la pérdida de los seres queridos. En el mismo teatro puede verse *Presente vuol dire Regalo*, interesantísima obra, sobre todo viniendo de Villanueva, nuestro director estrella, que es un hombre para mí extraordinario. Y además, tengo muy buenas referencias de *Chicago*.

música



RADAR RECOMIENDA

Complete Hot Five and Hot Seven Sessions Dicen que ése fue el *Big Bang*. Que por aquel entonces, los 20, una música que hasta ese momento cumplía funciones más o menos rituales, acompañando el trabajo, las reuniones en la Plaza Congo de Nueva Orleans o los funerales, empezó a despegarse y a convertirse en algo *para ser escuchado*. Nueva Orleans no fue el único lugar y los negros no eran los únicos que hacían eso que empezaba a llamarse "jass". Pero el hecho es que con el primer quinteto de Louis Armstrong comenzó algo que hasta ese entonces no había sucedido jamás: que un músico de tradición popular, gracias a la radio, al disco y al desarrollo del lenguaje, se hiciera famoso en todo el mundo. Las sesiones con los Hot Five y, luego, con los Hot Seven –incluyendo las maravillas en las que el pianista (y a veces cantante) es Earl Hines– son, tal vez, lo más importante o, por lo menos, lo más indiscutido de la historia del jazz. Sony acaba de reeditarlas con notable remasterización sonora, en una bellísima caja de 4 CDs que, además, se consigue a muy buen precio.

LOS MAS VENDIDOS

1. Máquina de escribir
Moreno Veloso
Hannibal

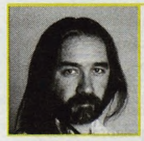
2. Tanto Tempo
Bebel Gilberto
Six Degrees

3. Two Blocks from the Edge
Michael Brecker
IMPT

4. Suzuki
Tosca
STKS

5. La llorona
Lhasa
Atlantic

Fuente: Miles (Honduras 4912).



Julio Paz
MÚSICO

Me gustan algunos folkloristas como Yupanqui, Leguizamón y Alfredo Avalos; también me interesan algunos tangueros de viola y fuelle como Luisito Cardei, que cantaba un valsesito con dos violas que se llamaba "Romántica". O Virgilio Espósito, un rosarino con una voz muy gastada que sin embargo canta bellísimo. Me gusta mucho el flamenco de Camarón de la Isla, Ketama, Martirio, la música de Brasil y sus principales intérpretes: Caetano, Gismonti, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gal Costa. *Fina Estampa* de Caetano me parece de una síntesis maravillosa. Y escucho algunas cosas del litoral, porque el chamamé clásico de Isaco Abitbol, de Tránsito Cocomarola me trae olores de la infancia.

video



RADAR RECOMIENDA

Pantaleón y las visitadoras Francisco Lombardi, después de haber filmado *La ciudad y los perros*, vuelve a adaptar otra novela de Mario Vargas Llosa. En esta ocasión, la historia de cómo el pudibundo coronel Pantaleón Pantoja debe reclutar un ejército de putas para satisfacer los apetitos del destacamento selvático y así evitar que sigan violando a las mujeres de la zona, con el consiguiente desprestigio para la institución. Con Salvador del Solar, Pilar Bardem y Angie Cepeda.

La celda El debut del hindú Tarsem Singh llama poderosamente la atención por su deslumbrante dirección de arte (vestuario, maquillaje, escenografía) enfrentada a la compleja tarea de revelar el interior de la mente de un asesino serial. Allí es donde se oculta el paradero de su última víctima, aún viva, luego de que el criminal (un notable Vincent D'Onofrio) queda convertido en vegetal. Jennifer Lopez es la mujer encargada de introducirse en territorio desconocido y Vince Vaughan, el policía encargado de la investigación.

LOS MAS ALQUILADOS

1. París, Texas
de Wim Wenders.
Con Harry Dean Stanton y Nastassja Kinski.

2. 2001: Odisea del espacio
de Stanley Kubrick.
Con Keir Dullea y Gary Lockwood.

3. Rosaura a las diez
de Mario Soffici.
Con Juan Verdaguer y Susana Campos.

4. La naranja mecánica
de Stanley Kubrick.
Con Malcolm McDowell.

5. Moderato cantabile
de Peter Brook.
Con Jeanne Moreau y Jean Paul Belmondo.

Fuente: La Videoteca-Liberarte (Corrientes 1555).



María Gabriela Epumer
MÚSICA

Las alas del deseo, el clásico de Wim Wenders, es un drama de amor que cuenta la historia de dos ángeles, Cassiel (Otto Sander) y Damiel (Bruno Ganz) que descienden en una Berlín todavía dividida por el Muro. Mientras recorren calles, estaciones de trenes y parques, van escuchando los pensamientos de gente que se cruza en su camino y se conmueven con la realidad que viven estas personas, a las que no pueden ayudar ni aliviar. En una de esas caminatas, Damiel conoce a una trapecista de circo de la que se enamora. Es una película narrada en un tono muy onírico, donde los personajes se humanizan por amor. Muy recomendable para comprar, tener en casa y volver a mirar. No se van a arrepentir.

cine



RADAR RECOMIENDA

Billy Elliot En el debut de Stephen Daldry hubo varios premios BAFTA (el Oscar británico). El más festejado de los cuales fue para Jamie Bell, el increíble protagonista de esta película correctísima, sobre un niño que se descubre bailarín en medio de una huelga de mineros en el norte de Inglaterra. Julie Walters se luce como la recia profesora que sabe que el chico pertenece al Royal Ballet School, no importa cuán imposible parezca.

El círculo perfecto Filmada por el cineasta bosnio Ademir Kenovic, muestra los efectos de la guerra en dos hermanos que han perdido a su familia y buscan, con la ayuda de un poeta solitario, al único pariente que les queda en el mundo, una tía refugiada en Alemania. Los tres hacen frente común en medio de la tragedia que los rodea, mientras Kenovic filma la guerra con la sutileza y a la vez la contundencia de quien vive en ella todos los días. Mustafa Nadarevic (de *Papá salió en viaje de negocios*) brilla como el poeta que el cineasta utiliza para hacer surgir cierta subjetividad lírica entre las ruinas.
En el cine Cosmos, Corrientes 2046.

LAS MAS VISTAS

1. Traffic
de Steven Soderbergh.
Con Benicio del Toro y Michael Douglas.

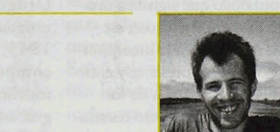
2. Hannibal
de Ridley Scott.
Con Anthony Hopkins y Julianne Moore.

3. Chocolate
de Lasse Hallstrom.
Con Juliette Binoche y Johnny Depp.

4. El tigre y el dragón
de Ang Lee.
Con Chow Yun-Fat y Michelle Yeoh.

5. Náufrago
de Robert Zemeckis.
Con Tom Hanks.

Fuente: AC Nielsen - Edi Argentina.



Mercedes Scapola Morán
ACTRIZ

Recomiendo *Con sólo mirarte*, la película dirigida por Rodrigo García. Algo que me parece un aspecto importante para destacar es la apuesta a una historia –que en realidad son varias historias sutilmente cruzadas– que no necesita valerse de efectos especiales ni de golpes de efecto para captar la atención del espectador. Los trabajos de Calista Flockhart y de Holly Hunter son los más atractivos por su sensibilidad. Y si bien las historias no son parejas en la calidad de su estructura dramática, todas están atravesadas por la mirada de un agudo observador de la intuición femenina, naturaleza que (no sólo con la vista) puede descubrir más de un misterio.

radio



RADAR RECOMIENDA

Raíces El programa ideado y conducido por Blanca Rébori contará con la presencia de la cantante y pianista Carmen Baliero y el actor Manuel Callau (el martes) y el historiador Emilio Corbière (el jueves). El miércoles será el turno de una producción especial dedicada al papel de los últimos avances en la genética en la lucha contra el racismo. El lunes es el día de la *Zona de milonga* y el viernes, del cine, a cargo de Fernando Ferreira. Además, continúan los temas habituales en el programa: antropología, botánica, historia, cocina, literatura.
De lunes a viernes de 21 a 24 por Radio Nacional, AM 870.

Haciendo Cine Pablo Udenio y Hernán Guerschuny, responsables de esta revista independiente, han desembarcado en la radio junto a Andrea Cipelli, en un programa que, además de buena música, tiene una de las mejores coberturas de la actividad audiovisual. En su próxima emisión, todo sobre el Festival de Mar del Plata.
Los sábados de 14 a 16 por Plur, FM 103.5.

SE ESCUCHA

1. Radio 10
AM 710
Share 28.65

2. Mitre
AM 790
Share 20.60

3. Continental
AM 590
Share 12.09

4. Rivadavia
AM 630
Share 11.43

5. La Red
AM 910
Share 7.84

** Emisoras AM más escuchadas de enero.*
Fuente: Ibope.



Andrés Manotas
REALIZADOR DE IMAGEN

En el 103.5, FM Plur es la radio que hoy elijo por afinidad musical: drum & bass, house, techno, trip hop, etc. se alternan con algunos temas de jazz, lounge, o disco. Con el correr de las horas el aire se va calentando con programas como "La fiesta del comisario", "Naked Lunch", "Televisión", "Dry Martini" (de 19 a 21) o "Chill Out" (de 21 a 23) donde ya estuvieron Djs como Hernán Cattáneo o Carla Tintoré, destacándose casi siempre la musicalización por sobre la conducción. Otro detalle que me gusta es que al ser una emisora nueva, tiene pocos comerciales. Después, casi exclusivamente por costumbre y por historia, elijo cada tanto la Rock & Pop, donde Juan Di Natale, todos los sábados, tiene la mejor música.

tv



RADAR RECOMIENDA

The Royal Ellington Después de conocer a la reina de Inglaterra, en 1957, Duke Ellington compuso *The Queen's Suite* en su honor y dispuso que la única copia fuera entregada al Palacio de Buckingham. En 1989, luego de que la familia real diera el permiso para que fuera ejecutada públicamente, se grabó este concierto con una orquesta de dieciséis integrantes, entre los que se cuenta Bob Wilber, a cargo la recreación de la música de Ellington para el *Cotton Club* de Francis Ford Coppola.
El miércoles a las 22 (repite el viernes) por Music Country.

Film & Arts Este canal pondrá en el aire dos películas cuyo único punto de contacto es el protagonismo absoluto (con destino icónico) de sus actrices. *Santa Juana* (el lunes a las 23) es la versión de la obra teatral de Bernard Shaw de Otto Preminger, en la que Jean Seberg hace un debut memorable (y casi muere quemada). Y en *Vivir su vida* (el viernes a la 1) de Jean Luc Godard, Anna Karina llora en primer plano en uno de los momentos más perfectos y trascendentales del cine moderno.

EL RATING MANDA

1. El sodero de mi vida
Canal 13
27.6

2. Yo soy Betty, la fea
Canal 11
15.1

3. Luna salvaje
Canal 11
14.0

4. Ilusiones
Canal 13
13.4

5. Cine Canal 11
Canal 11
12.4

** Programas más vistos el martes pasado.*
Fuente: Ibope.



Daniel Botti
ESCRITOR

No perderse detalle de "La otra tierra" (Canal à), donde las vivencias de los descendientes de las comunidades establecidas en nuestras tierras desde fines del siglo XIX se mezclan con imágenes de este país. De producción impecable, con cuidadas investigaciones y una imagen que debiera ser la envidia de tanta parafernalia mediática, "La otra tierra" es la síntesis acabada de dos momentos que se complementan: los testimonios preservados de los antepasados y las esperanzas de sus descendientes. En esa síntesis es donde la búsqueda de nuestra identidad parece tener una chance. Un programa que demuestra la verdad de la frase de Gieco: el lugar más lejano, siempre, indudablemente, es el que estamos pisando.

SALÍ

HOY: REGAZZONI

El taller de Regazzoni y la galería del Gato Viejo, aunque parece un lugar de difícil acceso, está ahí nomás. En tierras de ferrocarril, coloridas estructuras metálicas pueden ofrecer alguna pista para un primer avistamiento. Viniendo desde el Bajo (Alem, Retiro y/o Plaza San Martín) a mano derecha de Libertador, justo cuando termina el largo paredón que rodea la estación y comienza la vía rápida de la Libertador, aparece a un costado el Museo Nacional Ferroviario y una calle empedrada. Los carteles indican que se ha llegado al *Hábitat del Gato Viejo.* Con o sin vehículo hay que adentrarse por el empedrado, seguir pequeños carteles indicadores, saltar algún que otro charco, detenerse y maravillarse aquí y allá con las primeras esculturas de Carlos Regazzoni: biplanos, animales prehistóricos, autos y otros vehículos inverosímiles, que se alzan en su estructura de desechos metálicos por sobre los pastizales.

Así se llega a un galpón donde, si se presta atención, se verá un timbre que las buenas costumbres indican tocar. Se sugiere hacerlo de lunes a viernes de 11 a 18 y los sábados de 11 a 14. Dentro del gigantesco galpón, las esculturas en metal se multiplican: grandes, pequeñas, en el piso, suspendidas, o dispuestas sobre el mobiliario inglés que ha quedado de las primeras épocas del ferrocarril y que le da un aire de hogar. Son hierros y desechos de maquinarias que toman forma y se convierten en las más increíbles criaturas, que parecen hablar de la presencia de este artista que viene sólo por algunos meses a Buenos Aires y pasa el resto del tiempo en su atelier de París, también ligado a lo ferroviario, un galpón en la Rue Pajol de la *Gare del Est*, con más de veinte esculturas de aviones. En salas que se repiten con sillones descoloridos, mesas, viejos carteles de estación, objetos de todo tipo, osamentas, y hasta una vitrina que guarda armas antiguas, cuelgan telas por doquier con personajes siempre en acción, siempre plenos de color, a veces calmos.

Más de cuatro mil obras conviven en este espacio, pero también hay lugar para una gran cocina a leña y una mesa donde los que trabajan en la galería se sientan habitualmente a almorzar. Pequeños carteles solicitan a quien desee sumarse a la mesa el aporte de alguna bebida –espirituosa en lo posible– y vituallas.

Saliendo del galpón se llega a dos vagones en los que funciona la *Galería de arte del Gato Viejo*, nombre que lleva en honor al apodo del empleado de ferrocarril que le cediera a Carlos Regazzoni, hace quince años, un pequeño espacio en los galpones para que trabajara, casi subrepticiamente en un principio. Con el correr del tiempo fue creciendo casi subversivamente, al margen de los circuitos, y hoy, a pesar de su aspecto cuidadosamente descuidado, es un lugar declarado de interés turístico por el gobierno de la nación y recibe la visita de gente de los lugares más recónditos del mundo. Un espacio dedicado al arte contemporáneo de artistas noveles, en un ámbito no convencional pero dotado de prestigio (idea de Regazzoni en 1999, a raíz del éxito de las obras de la serie *La Volación* en los Champs Elysées parisinos), con el fin de posibilitar que otros artistas argentinos y extranjeros expongan sus obras en ciudades tan importantes como lo son Buenos Aires y París.

El 6 de abril, a partir de las 19, la galería inaugura la temporada 2001 con las siguientes muestras *Arte informal con chatarra* (esculturas de Tito Ingenieri), *Bolígrafía y pinturas al óleo* de Williams Muracciole, y pinturas al óleo de Juan Pablo Deplá. La entrada, en este último caso, es libre y gratuita, pero habitualmente se suele cobrar una entrada general al predio de $2 (estudiantes y jubilados, $1).
Av. del Libertador 405, Galpón 1, 4315-8181.





JOSEFINA ROBIROSA Y LUIS BENEDIT

Hasta el 25 de marzo, la Fund
como insólita: siete reconocid
lares. Si bien todos ellos se c
seleccionadas por Benedit, Ma
lógica tan obsesiva como la de

Las b comp





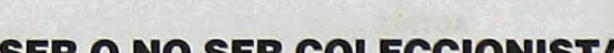
DESDE ARRIBA:
EL JORGE DE LA VEGA DE LUIS FELIPE NOÉ (A LA IZQUIERDA) Y EL BOBBY AIZENBERG DE ROGELIO POLESELLO.

POR FABIÁN LEBENGLIK El coleccionismo se relaciona con el traslado y la acumulación controlada; es decir, con lo disperso, lo seriado y lo reunido. Cada pieza que se suma a una colección pierde parte de la función que tenía para fusionarse en una nueva identidad colectiva, dada por el conjunto y la *personalidad* del coleccionista. Claro que toda colección suele ser incompleta; de hecho, la incompletud es la paranoia de los coleccionistas, que nunca paran de llenar ese vacío. Pero en toda colección que se precie hay un valor agregado: precisamente el de pertenecer a ese nuevo ordenamiento de la cultura que va sumando "obras de arte" del pasado, del presente o, paradójicamente, del futuro, en el caso de los coleccionistas que se juegan por lo que creen que va a tener valor en el porvenir. Todas las piezas de una colección, a partir su incorporación a la misma, nacen de nuevo, por eso las colecciones son "bautizadas" con los nombres de sus propietarios o de las instituciones a las que pertenecen. En ese vaivén que va de la colección al coleccionista, algo del ojo del propietario se cuela en la obra, como si tratara de combinar los ecos de una creatividad compartida, un tipo especial de complicidad: como si el carácter artístico se contagiara del artista al coleccionista. Huelga decir que toda colección implica un fuerte gesto cultural, estético e ideológico: una política del arte. La acumulación de capital simbólico que significa una colección artística se comprueba con ese viaje en el tiempo que implica la incorporación de obras del pasado, el presente y el futuro: se trata de fijar, en la batalla de los sentidos (del poder simbólico como correlato del poder real), una secuencia, un panorama, un recorridodeterminado, a partir de lo que entra y de lo que no entra a formar parte del conjunto.

Todos los coleccionistas se debaten entre el precio y el valor de las obras: desde la perspectiva del "mercado", el arte forma sus precios con un cuota altísima de subjetividad. En este sentido decía Oscar Wilde que hay quienes conocen el precio de todas las cosas, pero el valor de ninguna. De todos modos, coleccionar no es sólo una cuestión de dinero: todo coleccionista sabe que los Médici de Florencia no pasaron a la historia por haber sido banqueros, sino por haber sido mecenas.

COLECCIONAR Y COLECTAR

En la Fundación Proa se inauguró el 3 de marzo una muestra sobre las colecciones particulares de siete artistas consagrados: Luis Benedit, Nicolás García Uriburu, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Alfredo Prior y Josefina Robirosa. No se trata de colecciones en el sentido tradicional, sino de obras que –a través de canjes, regalos o compras– fueron acumulando estos artistas a lo largo de sus vidas: es decir, esa zona intermedia entre coleccionar y colectar. Lo que propone Proa con esta muestra (apertura de la temporada de arte porteña) es un ángulo completamente distinto, pocas veces explorado, del mundo del arte en Buenos Aires: ver, detrás de cada pieza expuesta, el relato iluminador sobre el modo y el momento en que esa obra pasó a la intimidad de la casa o el taller. Todos los artistas convocados para esta muestra se autodefinen como "no coleccionistas", salvo García Uriburu que sí es un coleccionista tradicional: ha ido sumando, a lo largo de cuarenta años, un enorme conjunto de piezas precolombinas argentinas, para el cual está a punto de abrir un edificio en el que hará pública la colección y, a través de una estructura de fundación, promoverá investigaciones y ediciones relacionadas con la arqueología (vale agregar que García Uriburu también fundó un museo en Maldonado, Uruguay, con escultura uruguaya del período 1880-1945, que también fue comprando a lo largo de muchos años, en una antigua escuela ubicada al lado de la Catedral, que fue donada durante la presidencia de Julio Sanguinetti).



EL FABIO KACERO

SER O NO SER COLECCIONISTA

En el catálogo de la exhibición, Benedit apunta: "Una colección está organizada con un punto de vista, desde una perspectiva. Para el coleccionista, la procedencia de la obra, la documentación, su reproducción, toda la *historia* de la obra es algo muy importante. Esta exigencia es muy entendible, porque una colección debe estar documentada, y hay mucha obra falsa que circula y no es tan fácil descubrirla. Yo no creo tener una colección de pintura. Cuando me gusta la imagen de alguien, no es que quiero tener varias obras, me alcanza con una, independientemente de la fecha en que fue pintada y de su valor. Una actitud muy distinta a la que tiene, o debe tener, un coleccionista". Macció, por su parte, explica: "Lo que me gusta es tener cuadros que estimulen a pintar. Y éstos tienen mucha energía, son de grandes artistas, y a mí me estimulan. Es



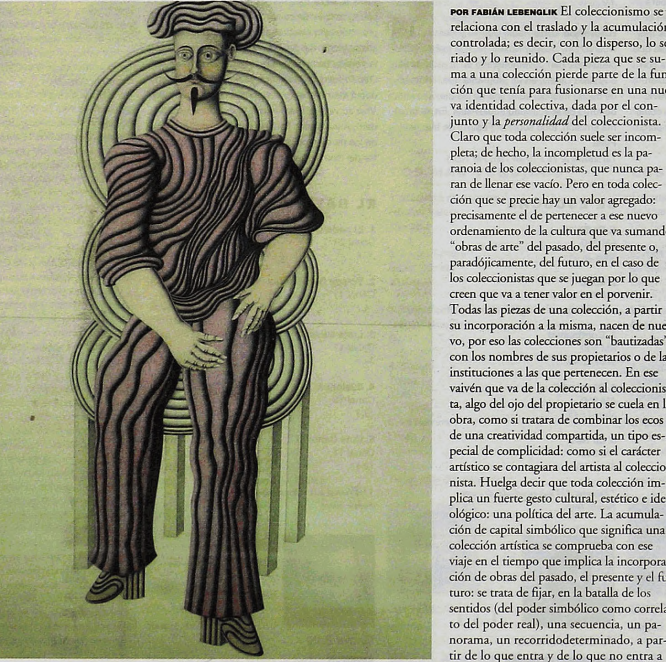


JOSEFINA ROBIROSA Y LUIS BENEDIT

Hasta el 25 de marzo, la Fundación Proa ofrece en su sede de la Boca una muestra tan ecléctica como insólita: siete reconocidos pintores argentinos muestran parte de sus "colecciones" particulares. Si bien todos ellos se definen como "no coleccionistas" (salvo García Uriburu), las piezas seleccionadas por Benedit, Macció, Noé, Robirosa, Prior y Polesello proponen al espectador una lógica tan obsesiva como la de los coleccionistas, pero con el eje puesto en "las buenas compañías".

Las buenas compañías





POR FABIÁN LEBENGLIK El coleccionismo se relaciona con el traslado y la acumulación controlada; es decir, con lo disperso, lo seriado y lo reunido. Cada pieza que se suma a una colección pierde parte de la función que tenía para fusionarse en una nueva identidad colectiva, dada por el conjunto y la *personalidad* del coleccionista. Claro que toda colección suele ser incompleta; de hecho, la incompletud es la paranoia de los coleccionistas, que nunca paran de llenar ese vacío. Pero en toda colección que se precie hay un valor agregado: precisamente el de pertenecer a ese nuevo ordenamiento de la cultura que va sumando "obras de arte" del pasado, del presente o, paradójicamente, del futuro, en el caso de los coleccionistas que se juegan por lo que creen que va a tener valor en el porvenir.

Todas las piezas de una colección, a partir su incorporación a la misma, nacen de nuevo, por eso las colecciones son "bautizadas" con los nombres de sus propietarios o de las instituciones a las que pertenecen. En ese vaivén que va de la colección al coleccionista, algo del ojo del propietario se cuela en la obra, como si tratara de combinar los ecos de una creatividad compartida, un tipo especial de complicidad: como si el carácter artístico se contagiara del artista al coleccionista. Huelga decir que toda colección implica un fuerte gesto cultural, estético e ideológico: una política del arte. La acumulación de capital simbólico que significa una colección artística se comprueba con ese viaje en el tiempo que implica la incorporación de obras del pasado, el presente y el futuro: se trata de fijar, en la batalla de los sentidos (del poder simbólico como correlato del poder real), una secuencia, un panorama, un recorridodeterminado, a partir de lo que entra y de lo que no entra a formar parte del conjunto.

Todos los coleccionistas se debaten entre el precio y el valor de las obras: desde la perspectiva del "mercado", el arte forma sus precios con un cuota altísima de subjetividad. En este sentido decía Oscar Wilde que hay quienes conocen el precio de todas las cosas, pero el valor de ninguna. De todos modos, coleccionar no es sólo una cuestión de dinero: todo coleccionista sabe que los Médici de Florencia no pasaron a la historia por haber sido banqueros, sino por haber sido mecenas.

COLECCIONAR Y COLECTAR

En la Fundación Proa se inauguró el 3 de marzo una muestra sobre las colecciones particulares de siete artistas consagrados: Luis Benedit, Nicolás García Uriburu, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Alfredo Prior y Josefina Robirosa. No se trata de colecciones en el sentido tradicional, sino de obras que –a través de canjes, regalos o compras– fueron acumulando estos artistas a lo largo de sus vidas: es decir, esa zona intermedia entre coleccionar y colectar. Lo que propone Proa con esta muestra (apertura de la temporada de arte porteña) es un ángulo completamente distinto, pocas veces explorado, del mundo del arte en Buenos Aires: ver, detrás de cada pieza expuesta, el relato iluminador sobre el modo y el momento en que esa obra pasó a la intimidad de la casa o el taller. Todos los artistas convocados para esta muestra se autodefinen como "no coleccionistas", salvo García Uriburu que sí es un coleccionista tradicional: ha ido sumando, a lo largo de cuarenta años, un enorme conjunto de piezas precolombinas argentinas, para el cual está a punto de abrir un edificio en el que hará pública la colección y, a través de una estructura de fundación, promoverá investigaciones y ediciones relacionadas con la arqueología (vale agregar que García Uriburu también fundó un museo en Maldonado, Uruguay, con escultura uruguaya del período 1880-1945, que también fue comprando a lo largo de muchos años, en una antigua escuela ubicada al lado de la Catedral, que fue donada durante la presidencia de Julio Sanguinetti).

EL FABIO KACERO DE LUIS BENEDIT

SER O NO SER COLECCIONISTA

En el catálogo de la exhibición, Benedit apunta: "Una colección está organizada con un punto de vista, desde una perspectiva. Para el coleccionista, la procedencia de la obra, la documentación, su reproducción, toda la *historia* de la obra es algo muy importante. Esta exigencia es muy entendible, porque una colección debe estar documentada, y hay mucha obra falsa que circula y no es tan fácil descubrirla. Yo no creo tener una colección de pintura. Cuando me gusta la imagen de alguien, no es que quiero tener varias obras, me alcanza con una, independientemente de la fecha en que fue pintada y de su valor. Una actitud muy distinta a la que tiene, o debe tener, un coleccionista".

Macció, por su parte, explica: "Lo que me gusta es tener cuadros que estimulen a pintar. Y éstos tienen mucha energía, son de grandes artistas, y a mí me estimulan. Es mejor tener siempre al lado buena pintura. Si pudiera, sería un gran coleccionista: sé mirar. Y compraría, pero no tengo con qué. Tendría que vender para comprar. Aunque he comprado varias cosas... algunas que ya no conservo. Si hubiese tenido recursos, me habría comprado un Leonardo. No es fácil de encontrar, pero algo hay y no es un imposible: increíblemente, es más barato que muchos contemporáneos".

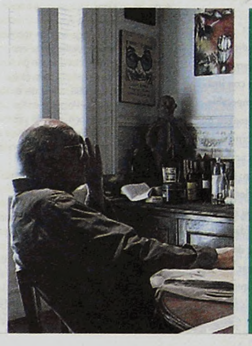
Noé explica que tampoco la suya es una colección: "Es otra cosa. Una colección es lo que se arma alrededor de una idea. Éstas son... huellas de la vida. Cosas que me han acompañado, que he recibido en distintas situaciones. Mis amigos, los que han sido compañeros de taller, colegas, alumnos, me han regalado obra. Algunas veces he cambiado. Pero jamás compré". Polesello, en cambio, se define como un coleccionista frustrado: "El coleccionista toma una determinación y va a buscarla, y con esa determinación forma una colección. Hay algunos que son verdaderos visionarios. Y tener una colección no es un problema de plata. Porque no es lo mismo comprar obra de arte consagrado que ir comprando a medida que sucede; ahí tenés la intuición de que lo que estás haciendo es algo importante y que va a quedar. Y esa actitud la tiene tanto el artista como el comprador".

Prior confiesa: "Yo no tengo espíritu de coleccionista, ni de poseer nada. En lo que puedo coincidir con un coleccionista es en la pasión por el arte. Pero creo que el coleccionista debe tener un plus, que es la necesidad de posesión de la obra y que considero una idea bastante obsesiva. No sigo intercambiando, no quiero tener demasiados objetos. Me pasa con todas las cosas. No quiero discos, no quiero libros; sin embargo uno siempre se tienta con algo. Pero agregar algo, sobre todo una obra, agrega un plus a tu vida, en las paredes y en la cabeza. Y yo prefiero despojar". A Josefina Robirosa, pensarse como coleccionista le da risa y vértigo a la vez: "Porque si tuviera mucha plata compraría sin parar".

MIRADAS ALTERNATIVAS

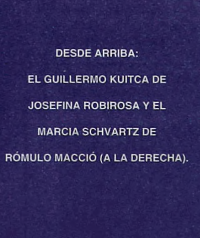
Estas *Colecciones de artistas* presentan un espacio del arte –el de la intimidad de los talleres y las casas– que se es precisamente lo opuesto al museo: eso que escapa a las reglas de exhibición y a la disposición tradicional y académica. Los lazos que unen una obra con otra, en las salas dedicadas a cada artista/coleccionista, son caprichosos y eluden tanto el guión expositivo, como el ensayo y la "propuesta curatorial". La ideología estética de la exposición concibe el espacio privado del artista como una lectura alternativa a la académica, una guía de ojos expertos que miran desde la práctica y el poder creativo que implica la mirada artística: pseudocolecciones formadas por cuestiones accidentales, intercambios, historias privadas, amores y desamores, que abren al espectador nuevos accesos al mundo del arte y a miradas y relaciones alternativas. Detrás de estos conjuntos de obras hay homenajes, conquistas, sueños y –como no podía ser de otro modo– un profundo narcisismo, ya que todos se exhiben también a sí mismos, a través de obras de autoría propia de las que no han querido o no han podido desprenderse. García Uriburu, por ejemplo, lo hace de un modo más planificado y museístico. Robirosa, de un modo más nostálgico (muestra obra de hace casi cincuenta años, produciendo un interesante efecto con el que se confirma que todos vivimos, a lo largo de nuestras vidas, otras vidas). La pasión de Noé por el caos y por sí mismo queda una vez más explícita: es el que más obras juntó, el más "desordenado" para colgar y la mayor parte de lo que muestra son retratos que le han pintado. En su selección se cruza el ego como motor, la familia (obras de sus dos hijos e imágenes de la familia). A su vez, es el más arriesgado: no todo lo que seleccionó es "buena obra". Su narcisismo le permite definir, fuera de cualquier estándar y de cualquier moda, qué es buena pintura y qué no.

En los sucesivos bloques, se presenta el arte como ordenamiento y disposición del mundo. ya se sabe que ordenar y disponer no son neutrales respecto del mundo que se presenta, del mismo modo que la descripción tampoco lo es en el plano narrativo. Se trata de un mecanismo de presentación que se cubre de la apariencia de la neutralidad para reflexionar, evocar, citar, teorizar y proponer un punto de vista. En suma, estas colecciones están fuera de cualquier coleccionismo tradicional y muy lejos de lo especulativo (esa actitud del coleccionista que reproduce el gesto capitalista de la acumulación económica). En todo caso, lo que se ve aquí es un coleccionismo casual, loco y, a su modo, también obsesivo, ya que su lógica se basa en el valor del afecto y del gusto de estos artistas. R



DESDE ARRIBA:
EL JORGE DE LA VEGA DE LUIS FELIPE NOÉ (A LA IZQUIERDA) Y EL BOBBY AIZENBERG DE ROGELIO POLESELLO.





DESDE ARRIBA:
EL GUILLERMO KUITCA DE JOSEFINA ROBIROSA Y EL MARCIA SCHVARTZ DE RÓMULO MACCIÓ (A LA DERECHA).



ación Proa ofrece en su sede de la Boca una muestra tan ecléctica os pintores argentinos muestran parte de sus "colecciones" particu- efinen como "no coleccionistas" (salvo García Uriburu), las piezas acció, Noé, Robirosa, Prior y Polesello proponen al espectador una los coleccionistas, pero con el eje puesto en "las buenas compañías".

uenas
pañías



mejor tener siempre al lado buena pintura. Si pudiera, sería un gran coleccionista: sé mirar. Y compraría, pero no tengo con qué. Tendría que vender para comprar. Aunque he comprado varias cosas... algunas que ya no conservo. Si hubiese tenido recursos, me habría comprado un Leonardo. No es fácil de encontrar, pero algo hay y no es un imposible: increíblemente, es más barato que muchos contemporáneos".

Noé explica que tampoco la suya es una colección: "Es otra cosa. Una colección es lo que se arma alrededor de una idea. Éstas son... huellas de la vida. Cosas que me han acompañado, que he recibido en distintas situaciones. Mis amigos, los que han sido compañeros de taller, colegas, alumnos, me han regalado obra. Algunas veces he cambiado. Pero jamás compré". Polesello, en cambio, se define como un coleccionista frustrado: "El coleccionista toma una determinación y va a buscarla, y con esa determinación forma una colección. Hay algunos que son verdaderos visionarios. Y tener una colección no es un problema de plata. Porque no es lo mismo comprar obra de arte consagrado que ir comprando a medida que sucede; ahí tenés la intuición de que lo que estás haciendo es algo importante y que va a quedar. Y esa actitud la tiene tanto el artista como el comprador".

D DE LUIS BENEDIT

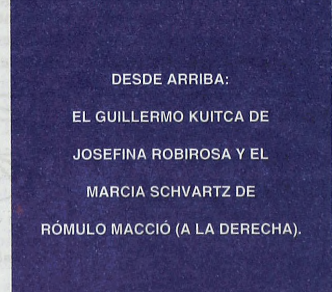
Prior confiesa: "Yo no tengo espíritu de coleccionista, ni de poseer nada. En lo que puedo coincidir con un coleccionista es en la pasión por el arte. Pero creo que el coleccionista debe tener un plus, que es la necesidad de posesión de la obra y que considero una idea bastante obsesiva. No sigo intercambiando, no quiero tener demasiados objetos. Me pasa con todas las cosas. No quiero discos, no quiero libros; sin embargo uno siempre se tienta con algo. Pero agregar algo, sobre todo una obra, agrega un plus a tu vida, en las paredes y en la cabeza. Y yo prefiero despojar". A Josefina Robirosa, pensarse como coleccionista le da risa y vértigo a la vez: "Porque si tuviera mucha plata compraría sin parar".

MIRADAS ALTERNATIVAS

Estas *Colecciones de artistas* presentan un espacio del arte –el de la intimidad de los talleres y las casas– que se es precisamente lo opuesto al museo: eso que escapa a las reglas de exhibición y a la disposición tradicional y académica. Los lazos que unen una obra con otra, en las salas dedicadas a cada artista/coleccionista, son caprichosos y eluden tanto el guión expositivo, como el ensayo y la "propuesta curatorial". La ideología estética de la exposición concibe el espacio privado del artista como una lectura alternativa a la académica, una guía de ojos expertos que miran desde la práctica y el poder creativo que implica la mirada artística: pseudocolecciones formadas por cuestiones accidentales, intercambios, historias privadas, amores y desamores, que abren al espectador nuevos accesos al mundo del arte y a miradas y relaciones alternativas. Detrás de estos conjuntos de obras hay homenajes, conquistas, sueños y –como no podía ser de otro modo– un profundo narcisismo, ya que todos se exhiben también a sí mismos, a través de obras de autoría propia de las que no han querido o no han podido desprenderse. García Uriburu, por ejemplo, lo hace de un modo más planificado y museístico. Robirosa, de un modo más nostálgico (muestra obra de hace casi cincuenta años, produciendo un interesante efecto con el que se confirma que todos vivimos, a lo largo de nuestras vidas, otras vidas). La pasión de Noé por el caos y por sí mismo queda una vez más explícita: es el que más obras juntó, el más "desordenado" para colgar y la mayor parte de lo que muestra son retratos que le han pintado. En su selección se cruza el ego como motor, la familia (obras de sus dos hijos e imágenes de la familia). A su vez, es el más arriesgado: no todo lo que seleccionó es "buena obra". Su narcisismo le permite definir, fuera de cualquier estándar y de cualquier moda, qué es buena pintura y qué no.

En los sucesivos bloques, se presenta el arte como ordenamiento y disposición del mundo. ya se sabe que ordenar y disponer no son neutrales respecto del mundo que se presenta, del mismo modo que la descripción tampoco lo es en el plano narrativo. Se trata de un mecanismo de presentación que se cubre de la apariencia de la neutralidad para reflexionar, evocar, citar, teorizar y proponer un punto de vista. En suma, estas colecciones están fuera de cualquier coleccionismo tradicional y muy lejos de lo especulativo (esa actitud del coleccionista que reproduce el gesto capitalista de la acumulación económica). En todo caso, lo que se ve aquí es un coleccionismo casual, loco y, a su modo, también obsesivo, ya que su lógica se basa en el valor del afecto y del gusto de estos artistas. R





DESDE ARRIBA: EL GUILLERMO KUITCA DE JOSEFINA ROBIROSA Y EL MARCIA SCHVARTZ DE RÓMULO MACCIÓ (A LA DERECHA).



GRABACIONES ENCONTRADAS

Los primeros cantantes del Teatro Colón de Buenos Aires
Vol. 1

Desde hace más de treinta años, Héctor Lucci viene coleccionando discos, cilindros y fonógrafos. Tiene más de treinta mil discos y 150 aparatos. Cada vez que puede, compila una antología en CD. Y acaba de sacar una extraordinaria, en la que reúne a los más grandes cantantes líricos que pasaron por el Colón a principios del siglo pasado.



TITO SCHIPA (DE BOINA Y CORBATA) JUNTO A PEPE RATTI, ANA PALMERO Y AMIGOS EN SAN ISIDRO, EN 1934

POR JONATHAN ROVNER En el principio fue la presencia. El locutor de radio decía cosas como: "Ahora escucharemos la voz de Enrico Caruso, interpretando un aria de *Cavalleria Rusticana* y, para que ustedes lo escuchen con total nitidez, reproduciremos el disco en una victrola de pie. Frente a la boca de la bocina se encuentra colocado el micrófono. De esta manera ustedes podrán escuchar perfectamente la reproducción, tal como aquí la escucharemos nosotros". Pero sucede que nada es para siempre, salvo el olvido. Las grabaciones sonoras comenzaron siendo acústicas, luego fueron electromagnéticas y ahora son digitales. Y, como ocurrió con todos los medios de almacenamiento de información, cada etapa de su desarrollo conquistó nuevas posibilidades, cuyo precio fue la pérdida de todo lo que se consideró marginal o intrascendente, en el momento de producirse el avance. Así, el sonido tal como lo registraron los aparatos acústicos, es hoy en día un privilegio de coleccionistas que en muy pocos casos se digitaliza y llega a nuestro alcance.

Algo de ese sonido puede escucharse en el compacto recientemente editado por Héctor Lorenzo Lucci, *Los primeros cantantes del Teatro Colón de Buenos Aires*. Allí aparecen, "reproducidas con los aparatos, discos y cilindros originales, intentando registrarlas lo más fielmente posible", grabaciones que van desde 1904 hasta 1934, de los grandes vocalistas de entonces. Todos ellos nacidos en el siglo XIX, todos ellos debutantes en el Colón entre 1908 (el año de su inauguración) y 1920. Y todos ellos registrados en esas legendarias grabaciones acústicas, de cuando "para grabar se emitía la voz frente a una bocina y la masa de aire transmitía las vibraciones de ese sonido a un diafragma que incidía directamente en la cera mediante una punta". Un proceso que, dice Lucci, "no es mejor ni peor" que los posteriores, pero que, no obstante, tiene la virtud de preservar la presencia.

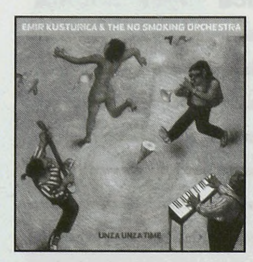
El disco, aunque íntegramente dedicado a la lírica, es el trabajo de un tanguero. Y se nota. Infaltable, entonces, la voz de Tito Schipa, el gran tenor italiano que fuera admirador de Gardel, amigo de Florencio Parravicini y los hermanos Ratti, entre otros artistas y milongueros de la época (además fue amigo de Al Capone en Chicago). Schipa fue el más gran de tenor "leggero" de todos los tiempos, el más cotizado en su momento y terminó, como corresponde, arruinado por el juego y las mujeres. De él solía relatar Famá, cantante de la orquesta de Francisco Canaro, que estaban en una boite de París a la que iban siempre y donde Gardel había cantado una vez por pedido expreso del público, cuando lo reconocieron entre la concurrencia, allá por el '25. Al año siguiente, Canaro y Famá seguían tocando en la boite, y apareció Schipa a escucharlos. Ante el pedido del público, el italiano respondió: "No, si ya cantó Gardel aquí, Schipa no canta". El último tema del disco de Lucci, especie de bonustrack, es precisamente una grabación inédita de Schipa, registrada en Buenos Aires en 1934. Un documento único del que nada sabríamos si no fuera por el trabajo de Lucci, titulado *L'inno degli sfessati* ("El himno de los boludos"). Se trata de una pieza tradicional de la picaresca italiana del sur, insospechada para el público que lo conoció como cantante lírico y "muy divertida para el oído, más allá de las instancias artísticas", según le comentó Tito Schipa Jr. a Lucci cuando éste se la envió a Estados Unidos, antes de incluirla en el disco (vale agregar que Tito Schipa e Hipólito Lázaro, otro de los tenores compilados en el disco, fueron los primeros cantantes líricos que grabaron tangos).

Otro famoso lírico tanguero, que sin embargo nunca grabó tangos, fue Titta Ruffo. Admirado e imitado por Gardel, quien lo veía cantar en el teatro Marconi mucho antes de aquel famoso encuentro, ya todos celebérrimos, de Caruso, Ruffo, Razzano y Gardel en un crucero rumbo a Brasil, en el que sendas duplas se cantaron mutuamente. Ruffo fue quien dijera que sólo él y el gran Caruso podían "bombardear" desde el escenario del Colón, cuya sala era tan prestigiosa como temida entre los cantantes, dada su implacable acústica. El disco es también un homenaje al Teatro Colón. Según cita Lucci de otro de sus incunables, un libro de 1910 jamás reeditado, escrito por el español Vicente Blasco Ibáñez, *Argentina y sus grandezas*: "El Teatro Colón, uno de los más grandes del mundo, decorado con suntuosa magnificencia, posee una sala enorme, pero de armónicas proporciones. Puede contener 3570 espectadores, y los palcos están construidos de tal modo que no ocultan, como en otros coliseos, las galas y hermosura de las señoras. Una soberbia iluminación y la tonalidad de los adornos de la sala contribuyen a realzar los encantos de los centenares de damas elegantes que se reúnen en este coliseo durante la temporada de ópera". Ante lo que Lucci comenta: "Creo que aquellas personas, que como tantas otras disfrutaron del gran coliseo, no lo miraron como un teatro lírico más sino como un monumento a la lírica escénica del mundo, levantado en el corazón del centro porteño".

Por si cabe alguna duda del calibre de Lucci como coleccionista, puede agregarse que es el propietario de la mayor colección de grabaciones del Himno Nacional Argentino que existe en el mundo: la primera de todas, de 1897 (cuando todavía contenía el verso antihispánico "a sus plantas rendido un león"), fue hecha en disco de pasta por Berliner (es decir, por el inventor del fonógrafo), para difusión del producto en Argentina. Todas y cada una de las habitaciones del departamento de este coleccionista en el barrio de Palermo albergan una infinidad de imágenes y objetos que dan cuenta de la historia y la prehistoria de la música argentina. Su colección asciende a más de treinta mil grabaciones documentales, con músicas de todos los géneros y países. Además mantiene, casi como nuevos y funcionando, más de 150 aparatos, entre fonógrafos y gramófonos, entre los que puede verse uno con la firma de Edison y una copia del primer reproductor de discos (de 1888) confeccionado por él mismo. Escribe Lucci, en el cuadernillo que acompaña el CD: "Esta admiración nació en mí desde muy niño, cuando con mi padre escuchábamos juntos, en su gramófono de bocina, ésos ya viejos discos acústicos con arias de óperas".

La colección de Lucci es el resultado de media vida dedicada al paciente ejercicio de la perseverancia, guardando lo que otros desecharon, buscando allí donde nadie buscaría o poniendo cartelitos en mercerías, composturas de calzado, verdulerías y demás comercios de barrio, adonde van las amas de casa (el cartelito dice: "Héctor compra discos, cilindros y fonógrafos antiguos"). Algunos de los datos y fotos que aparecen en el cuadernillo del CD, por ejemplo, fueron obtenidos "buscando en la guía telefónica, llamando una por una a personas con el mismo apellido que el cantante, hasta dar con algún pariente más o menos lejano", cuenta Lucci. Todos estos trabajos son autofinanciados y sin objetivos comerciales: nunca superan los 500 ejemplares y los hace circular de manera más bien heterodoxa. Por supuesto: su valor es inversamente proporcional a su difusión. *Los primeros cantantes del Teatro Colón de Buenos Aires* es, sin duda, una antología insoslayable que, como muchos trabajos de este tipo, está tristemente destinada a circular sólo entre especialistas, coleccionistas y demás buscadores de tesoros culturales perdidos u olvidados. ■

Unza Unza
dos veces al día



Punk, jazz, música gitana, folklore de Europa oriental y ritmos asiáticos. Nueve solistas dementes logrando lo que ningún seleccionado yugoslavo de fútbol logró nunca: ser algo más que la suma de las partes. Y una receta secreta: el *unza unza* como elixir de la eterna vitalidad. Así es la *No Smoking Orchestra* de Emir Kusturica y el Dr. Nelle Karajilic.

POR LAURA ISOLA ¿Qué es *unza unza*? Para empezar por lo evidente, *Unza Unza Time* es el último disco de Emir Kusturica y su No Smoking Orchestra. Pero detrás de esas palabras repetidas en el título del disco, hay un concepto artístico que excede a la nueva producción de esta heterodoxa orquesta. O, mejor dicho, que hace que este disco forme parte de ella. A diferencia del ya legendario dunga-dunga, el *unza unza* tiene su Champollion: el Dr. Nelle Karajilic, vocalista y verdadero líder de la No Smoking Orchestra a pesar de que sea el nombre de Kusturica el que la encabece a la hora del marketing. En su tratado "Unza Unza Music", impecable parodia del método científico, Dr. Nelle explica su origen: "La música *unza unza* es un producto sofisticado, resultado de pruebas de laboratorio para proteger la integridad y la supervivencia del pueblo de los Balcanes". Esa identidad que se logró a fuerza de coexistencia de influencias árabes, turcas, rusas, griegas, españolas, italianas e indias, dio como resultado una masa de sonidos, lenguas y tradiciones que hacen implosión en las comunidades gitanas de Serbia, Bosnia, Macedonia, Albania, Hungría y Rumania. A esta proliferación desbordante esparcida por la itinerancia de los gitanos, se le agrega, durante el último tercio del siglo XX, el ritmo del rock & roll. Teniendo en cuenta todo esto, el "especialista" Dr. Nelle abunda efectos colaterales y beneficios para la salud: "El *unza unza* es una manera de generar proteínas extra y proveer al cuerpo de una sustancia vital para la existencia: el amor. Los resultados de las muestras de sangre tomadas a las personas que vieron *Gato negro, gato blanco*, de Emir Kusturica, la primera y auténtica película *unza unza*, demostraron: a) que el incremento de proteínas es 7 veces mayor que cuando se come ajo, miel, limón; b) 8 veces superior a cuando se hace el amor; y c) 11 veces mayor al consumo de cocaína u otra poderosa droga". Las conclusiones de Dr. Nelle son contundentes: "En el deseo de ayudar a producir esta clase de proteínas, los científicos han declarado a la No Smoking Orchestra la primera banda verdaderamente representativa de la música *unza unza* y han afirmado que, si se quiere estar mejor, se deberá escuchar el disco de la banda y repetir el sintagma *unza unza* al menos dos veces todos los días. Su perseverancia encontrará recompensa".

EMOCIONES MEZCLADAS

Las 16 canciones de *Unza Unza Time* combinan a la perfección este cóctel proteico: un frenesí gitano de acordeones, trombones y violines que deja paso a una voz tomada del rock pesado conforman el tema de apertura; la combinación de música turca con folklore de Europa oriental y rock & roll es el combustible que anima "Pitbull Terrier"; el pastiche lingüístico y musical brilla en "Was Romeo Really a Jerk?" o "Sanela", ese homenaje, a modo de marcha grotesca y disonante, que Kusturica le rinde a Federico Fellini a quien considera "nuestro Shakespeare del siglo XX". Las letras también hablan de la mezcla: no sólo por los tonos ásperos y casi punk de las canciones en inglés sino por la cadencia del serbocroata, lengua mixturada que permite combinar como pocas la resistencia y la nostalgia. Sin embargo, el sentido político del grupo no va de la mano de la melancolía sino de la euforia: si las bandas de sonido de las películas de Emir Kusturica –realizadas en su mayoría por Goran Bregovic– estaban inspiradas en la música de funerales, este último trabajo toma como referente a la música que se toca en las bodas. "Estos fabulosos músicos que forman la No Smoking Orchestra se pasaron toda la vida tocando su música favorita en fiestas y casamientos. Cada uno de nosotros viene de lugares musicales distintos. La intriga política y la provocación acompañan a la banda todo el tiempo. Dr. Nelle y su grupo son difíciles de clasificar en un único género musical y conjuran la emoción que les produce la música que estuvieron escuchando en cada momento. Si alguna vez se sintieron infatuados con Jethro Tull, no dudaron en tomar prestado su sonido para celebrar los logros de los anarquistas de Sarajevo. Cuando la adrenalina corrió para el lado de Sex Pistols, la música No Smoking reflejó de manera punk el habla y las costumbres de los chicos de la calle de Sarajevo. Todos juntos representamos la mezcla explosiva entre la música gitana, el jazz, el rock y los ritmos asiáticos. Pero, a diferencia de aquellos seleccionados yugoslavos de fútbol que, con jugadores extraordinarios, no podían llegar nunca con éxito al final del segundo tiempo, este grupo logra una original identidad musical, a partir de la excelencia de sus solistas", explica tácticamente Kusturica.



PRUEBA DE SONIDO

Decir que la No Smoking Orchestra es el grupo *de* Emir Kusturica es mitad cierto y mitad injusto. Si bien la fama del director de cine –que forma parte de la banda desde 1986, primero como bajista y después como guitarra rítmica– ha influido en la difusión de la banda a nivel mundial, los comienzos de este fenómeno de la escena musical de Sarajevo se remontan a 1980. En ese momento y con otra formación, los No Smoking, liderados siempre por Dr. Nelle Karajilic, se presentaron como un grupo punk para oponerse crudamente al sistema. Si bien usaron el rock para volverse músicos de culto, después de "Zenica Blues" (un tema referido a la localidad en donde había una cárcel tristemente célebre, que les ganó persecuciones y censura del régimen) crecieron en complejidad musical y se transformaron en la expresión más significativa del Nuevo Primitivismo, la así llamada resistencia cultural que estalló luego de la muerte de Tito. *Das is Walter*, su primer álbum, de 1984, vendió cien mil copias y llevó a Dr. Nelle a participar asiduamente, como guionista y actor, en *Surrealist Top List*, un programa de televisión que parodiaba las contradicciones políticas de la Yugoslavia post-Tito. La banda en la que Kusturica toca la guitarra y compone, su hijo Stribor es el percusionista, Glava "The Head" Markovski toca bajo y balalaika, Her Dralle Draugentaller maneja los teclados, Zoki Miloshevic está a cargo del acordeón, Dejan Sparavalo del violín, Alexander "The Great" Balaban de la tuba, Nesho "Blackbird" Petrovic del saxo y Dr. Nelle de todas las voces, tiene su prehistoria, cuatro álbumes y un hito amplificado por sus legendarios shows en vivo. En uno de ellos, durante una gira por Yugoslavia en 1984, ocurrió un incidente inesperado: el amplificador Marshall de la guitarra dejó de funcionar. Dr. Nelle pidió disculpas diciendo: "El Marshall murió". Tanto en croata como en inglés la frase tiene doble sentido, aunque dicho en la localidad de Rijeka en aquel preciso momento era un poco más peligroso. Ya que Marshall –o mariscal– era el cargo militar del presidente Josip "Tito" Broz, de quien aunque estaba recientemente fallecido se intentaba hacer creer a la gente que gozaba de excelente salud. Ese "anuncio" involuntario ante miles de personas le costó caro a la No Smoking: fueron censurados en toda la prensa, se prohibió la venta de sus discos y sus conciertos fueron cancelados hasta nuevo aviso.

Por ese entonces Kusturica no estaba con ellos; sólo era un fan. El realizador de *Papá se fue en viaje de negocios* tuvo que pasar una prueba para empezar a tocar el bajo en la banda, el mismo año en que anunció que no filmaría más, después de ser acusado de traicionar sus raíces y ser un instrumento de la propaganda serbia por *Underground*. Según Dr. Nelle, no hay una razón especial por la cual Kusturica comenzara con la banda: "Nos conocemos hace mucho tiempo y estamos en la misma frecuencia. Además, no olviden que se compró una guitarra y un amplificador. Por eso no lo podemos echar". Como se sabe, el regreso de Emir Kusturica al cine no se hizo esperar. Pero sin dejar su lugar en la banda. Porque, como declaró a *Radar* en 1999: "A los 45 años es mejor tocar en una banda de rock que hacerse un lifting". Aunque siga ignorando olímpicamente –como todos los demás integrantes de la banda– la consigna de no fumar, el aspecto de Kusturica y sus secuaces indica que el unza unza surte sus efectos, nomás. R

AGENDA

DOMINGO **11**



Música

Pequeña Orquesta Reincidentes es una formación con un sonido particular que, básicamente, se lo debe a la incorporación del banjo, contrabajo, mandolina, acordeón y algunas percusiones atípicas en sus composiciones. Para presentarse en el Ciclo de Música Popular tocarán temas de su cuarto disco. Integran la orquesta: Alejo Vintrob, Rodrigo Guerra, Santiago Pedroncini, Juan Pablo Fernández y Guillermo Pesoa.

A las 17.30 en C. C. Agronomía, Av. San Martín 4453. GRATIS



El libro sagrado

Se trata de un espectáculo teatral de Sergio Prudecstein que cuenta una parte de la historia de la humanidad entendida desde el dolor y la música. Lo interpretan Matías Nan, Norma Mugavero, Carmen Blanch y Cecilia Kruchoski.

A las 20.30 en el Auditorio CendAs, Bulnes 1350. Entrada $ 10

Teatro Conmemorando el 180º aniversario de la UBA, se presenta *Galileo, la aventura del pensamiento*, un espectáculo teatral que busca reflexionar sobre la condición humana. La dirección general de la obra está a cargo de Gabriela Marges.

A las 19.30 en la Facultad de Agronomía, Av. San Martín 4453 . **GRATIS**

Cine Continúa este ciclo denominado 2001: Una Odisea del Cine, que en esta oportunidad presenta *Clase de nieve*, de Claude Miller.

A las 20 y 22.30 en el Atlas Recoleta, Guido 1952. Entrada $ 3

El cosmonauta agrícola Es el nombre de este espectáculo teatral presentado por el grupo *Destripaterrones*. La dirección general estará a cargo de Claudio Martínez Bel.

A las 22 en el Teatro Belisario, Corrientes 1624. **GRATIS**

Música Se presentan en vivo *Boca dorada, Ligeia* y *Claroscuro*, todas bandas pertenecientes al sello *Ultrapop*.

A las 21 en Apóstrofe, Soler 3283. Entrada $ 4

Más cine Tendrá lugar la proyección de *Los casados de año II*, de Jean-Paul Rappeneau. Con las actuaciones de Jean-Paul Belmondo, Marlene Jobert y Laura Antonelli. Al finalizar, como es de estricto rigor, debate y cafecito.

A las 19 en el Cine Club ECO, Corrientes 1940. Entrada $ 4

Música En el marco del *Festival Musical de Verano* se presenta *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. La dirección general es de Oscar Castro.

A las 21 en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada $ 5

Jam Session Vuelven estas clásicas sesiones. Esta vez de la mano de La Cabra, un combo jazzero integrado por La Cabra en voz, Jorge Pascuali en bajo, Juanjo Hermida en piano y el histórico Javier Martínez en batería.

GRATIS

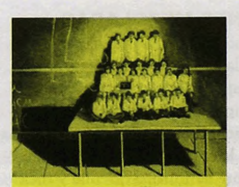
LUNES **12**



Cine y danza

Una inusual combinación, sobre todo si se tiene en cuenta que el lugar de encuentro es una estación de subte. El grupo de danzas del Centro Cultural Borges dramatizará la proyección de fragmentos de la historia del cine. Entre algunas de las escenas elegidas están: "El gran dictador", de Charles Chaplin, "El ciudadano", de Orson Welles, "Iván el terrible", de Serguei Eisenstein y "Vértigo", de Alfred Hitchcock

A las 18 en Estación Plaza Miserere del Subte A. GRATIS



Plástica

Se inaugura esta muestra de Claudio Gallina, directamente vinculada a los escolares y los colegios, en coincidencia con el comienzo de las clases. La muestra se completa con otros trabajos que juegan con personajes empequeñecidos en situaciones tan diversas como curiosas.

A las 19.30 en la Colección Alvear de Zurbarán, Av. Alvear 1658. **GRATIS**

Historieta Está inaugurada *Petisuí con plumas*, una muestra de dibujos del artista gráfico Petisuí.

De 9 a 20 en la Alianza Francesa, Córdoba 946. **GRATIS**

Mujer y trabajo Bajo este nombre se exhibe esta muestra de fotografía, resultado de la selección realizada en el *Concurso de Fotografía*. Se trata de un homenaje a la mujer argentina y una reivindicación de sus legítimos derechos.

De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. **GRATIS**

Reflejos de un hacer Así se titula esta muestra fotográfica de Gonzalo Ramón. Para este trabajo el artista intenta una aproximación visual y creativa a los diversos oficios.

A las 19 en el Bar Borges, Gutiérrez 909. **GRATIS**

Fotografía Ultimos días para visitar *Ludilux*, una muestra de Manuel Iniesta.

De 8 a 21 en Bambú Café, Córdoba 1415. **GRATIS**

Curso Está abierta la inscripción para este taller de teatro y actuación para avanzados y principiantes que dictarán las profesoras Silvia Rielo y Natalia Geese.

Informes e inscripción al 4864-4164

Arte Continúa abierta al público la muestra anual de los artistas que integran los talleres del centro cultural. Durante el transcurso de las visitas, se proyectarán audiovisuales referentes a la temática de las obras.

De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. **GRATIS**

Taller De experimentación e investigación de música y sonido, dirigido por Pablo Bas y abierto para todo público, que comenzará en la segunda quincena de marzo de 19 a 20.30 en el Centro Cultural Borges.

Informes e inscripción 4319-5449/5450

MARTES **13**



Plástica

En las imágenes que integran *Los dueños de la tierra*, la muestra de María Celina Dell'Isola, hay una impronta de lo instantáneo para establecer la relación entre el arte y las costumbres. La técnica que utiliza remeda lo primitivo sin quedarse en la mera descripción. Además, con su trabajo intenta definir su actitud hacia el arte: entre el oficio de pintar y la responsabilidad de ser un testigo histórico.

De 14 a 20 en Museo Eduardo Sívori, Av. Infanta Isabel 555. GRATIS



Mujeres

Ultimos dos días para visitar *Las precursoras*, una muestra que conmemora el Día Internacional de la Mujer reuniendo fotografías y documentos de mujeres de trascendencia histórica.

De 14 a 20 en el C. C. del Sur, Caseros 1750. **GRATIS**

Fotografía Continúa abierta al público, hasta el 30 de marzo, *Buenos Aires 18.30 hs*, esta muestra de Alix de La Barrière.

De 9 a 20 en la Alianza Francesa, Córdoba 946. **GRATIS**

Ki-mágica Muestra de pinturas de Diana Goransky. La artista indaga en los poderes curativos del reiki y la comunicación humana, valiéndose de los tonos índigo y violeta.

A las 19.30 en Elsi del Río, Arévalo 1748. **GRATIS**

Autorretrato Está inaugurada esta muestra que documenta el trabajo de 129 mujeres argentina y reúne dibujos, esculturas, objetos, fotografías, arte textil y digital, performances y arte público que conformarán una megaexposición del arte femenino.

A las 19 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. **GRATIS**

Arte Inaugura hoy esta muestra de pinturas de los hermanos José y Adrián Capria.

A las 19 en la Galería Ernesto de la Cárcova, Córdoba 701. **GRATIS**

Música En el marco del ciclo *Tribulaciones, Jazz & Groove*, se presentan en vivo el Mono Fontana y Santiago Vásquez, quienes interpretarán temas propios y ajenos.

A las 21.30 en el Club del Vino, Cabrera 4737. **GRATIS**

Puzzolo Está inaugurada esta muestra fotográfica retrospectiva en la que este artista rosarino expondrá el trabajo que ha realizado desde el año 1983 hasta la actualidad.

De 10.30 a 23 en la FotoGalería del Teatro San Martín, Corrientes 1530. **GRATIS**

Ciclo de cine Denominado *Extranjeros en Hollywood*, organizado por el Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, que se llevará a cabo hasta el 22 de marzo. Hoy proyectarán *Los amores de un príncipe*, de Von Stroheim y Rupert Julian y *Vida y muerte de un extra de Hollywood*, de Robert Florey y Slavco Vorcapich.

A las 14.30 y 19.30 en Corrientes 1530. Entrada $ 3.50

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 4334-2330. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

MIÉRCOLES 14



Antonio Seguí

Con esta megamuestra se abren las actividades del Museo de Arte Moderno y gran parte del material ha sido donado por el artista para incrementar el patrimonio del museo. La exhibición contará con 240 trabajos montados siguiendo un orden cronológico. Sorprende la variedad de técnicas: xilografía, grabado, aguafuerte, litografía y la menos conocida desarrollada por Seguí, la litofotografía.

A las 19 en MAMBA, San Juan 350.

GRATIS

JUEVES 15



Jorge Retamoza y Tango XXX

Deudores de la corriente del nuevo tango abierta por Astor Piazzolla, la agrupación formada por Retamoza ofrece una versión propia del Buenos Aires actual. Con tres álbumes en su haber (*Tango XXX*, *Violentango* y *Policial Argentino*), se presentan con temas propios y versiones de Piazzolla, Rovira y De Caro, entre otros. Además, adelantarán composiciones de su próximo disco.

A las 21.30 en Entrecasa, Salguero 666. Entrada $ 7.

VIERNES 16



Carmen Baliero

Compositora e intérprete original, ofrece en vivo los temas de su último compacto en un recital donde canta, toca el piano y violín. En esta oportunidad la acompaña Bárbara Togander en voz y bajo eléctrico. El repertorio incluye producción propia y clásicos de distintas procedencias, como "Alma mía", "La mentira", "El gallo rojo" y "La gran pérdida de Alhama", con arreglos de la intérprete.

A las 21.30 en Club del Vino, Cabrera 4737. Entrada $ 10.

SÁBADO 17



Teatro

"Los prójimos" es una versión libre de la obra de Carlos Gorostiza, representada por el grupo La Comedianta. En un departamento de clase media se dan cita un grupo de vecinos para chusmear maliciosamente sobre los hechos de violencia que se están dando en el departamento de abajo. La reunión pasa del patetismo a la denuncia sobre la falta de solidaridad y la ruptura de vínculos sociales y familiares.

A las 20.30 en el Auditorio del Pilar, Vicente López y Junín. Entrada $ 6.



Pan Sonic

Es el controvertido grupo finlandés que presenta su nuevo álbum *Aaltopiiri*, que incluye gran variedad de ritmos electrónicos y no tanto. Además, el video que recientemente grabaron será presentado en el próximo *Festival de Cine Independiente* en la ciudad de Mar del Plata.
A las 22 en el Club del Vino, Cabrera 4737. $ 15

Tango Se presenta en vivo el grupo *Vuelta de Rocha*. El repertorio abarca clásicos de Piazzolla, Troilo, Manzi y Discépolo.
A las 21.30 en el Teatro Bar Bukowski, Bartolomé Mitre 1525. Entrada $ 5

Libros Alberto Andrés Burda presenta su libro, *El cáliz y la mariposa*.
A las 20 en Liberarte, Corrientes 1555. GRATIS

Música Continúan las funciones de *Arsénico y encaje*, con Marikena Monti. La acompañará Oscar Laiguera en piano.
A las 21.30 en La Casona del Teatro de Beatriz Urtubey, Corrientes 1979. Entrada $ 8

Ojo al país Se trata de este espacio destinado a los artistas de diversas provincias. En esta oportunidad expone Miguel Gandalto, un escultor mendocino.
A las 19 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

Arte Se inaugura hoy *El mar entre ciencia y arte*, una exposición en técnicas mixtas realizadas por chicos genoveses de entre 3 y 6 años. La muestra recrea un ambiente natural en el que habrá peces mosaicos, móviles de arena, instrumentos musicales y hasta dibujos animados.
A las 19 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

Más música Se presenta en vivo Guillermo Cides, un pionero del "Chapman Stick", un nuevo y revolucionario instrumento que se parece en algo a una guitarra.
A las 22 en Notorious, Callao 966. Entrada $ 10

Campo de juego Es una muestra de pinturas de artistas argentinos y chilenos, entre los que se cuentan Daniel Ontiveros, Rosana Fuertes, Sebastián Gordin, Carolina Bassi, Rodrigo Cabezas y María Victoria Polanco.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS



Música

Se presenta en vivo Robben Ford para mostrar el material de su último álbum, *Supernatural*. Durante el show el artista dará cuenta de su talento como guitarrista y su inusitada capacidad de improvisación.
A las 21 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada $ 10

Plástica Inaugura esta muestra de Carlos Silva, catalogada dentro del movimiento denominado *La nueva abstracción*. Se trata de una serie de pinturas que intentan la abstracción geométrica, al tiempo que concilia lo que ve con lo que siente.
De 11 a 13 y de 15 a 20 en la Galería de Arte Cecilia Caballero, Suipacha 1151. GRATIS

Odisea del Cine En el marco de este ciclo se proyectará *El discreto encanto de la burguesía*, un clásico de Luis Buñuel.
A las 20 y 22.30 en el Atlas Recoleta, Guido 1952. Entrada $ 3

Fotografía Ultimo día para visitar esta muestra que expone una selección del trabajo realizado en los talleres del Rojas en el transcurso del año pasado.
De 10 a 20 en el C. C. Rojas, Corrientes 2038. GRATIS

Arte Está inaugurada *La mutazioni dello spirito*, esta muestra de pinturas de Carlo Carrá.
A las 18 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. GRATIS

Arquitectura Comienza hoy la novena edición de la *Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires*. La convocatoria incluye a arquitectos, críticos y teóricos de diferentes países.
A las 19 el MNBA, Av. del Libertador 1473. GRATIS

Música La DJ residente Romina Cohn contará con la compañía de DJ Hell, venido desde su Alemania natal para amenizar las veladas con el virtuosismo de su música electrónica.
A las 23 en Morocco, Hipólito Yrigoyen 851. Entrada $ 3

Teatro Se repone *Julia, una tragedia naturalista*. Se trata de una versión libre de Alejandro Tantanian de *Señorita Julia*, de August Strindberg. El elenco está integrado por Marcela Ferradas, Luciano Suardi, Stella Galazzi y Javier Lorenzo.
A las 21 en el Teatro Sarmiento, Sarmiento 2715. Entrada $ 8



La china

Es un espectáculo teatral escrito por Sergio Bizzio y Daniel Guebel. La protagonizan Mariano Miquelarena, Matías Galimberti, Claudio Provenzano y Sandy Brauer. La dirección general de la obra está a cargo de Daniel Fernández.
A las 22 en el Auditorio de la Universidad Popular de Belgrano, Ciudad de la Paz 1972. GRATIS

Música Se repone *Otras canciones, otros cantantes* con la presentación de Daniel Bazán Lazarte, con canciones populares y Marcela Bublik, con un show de tango.
A las 23 en La Scala de San Telmo, Pje. Giuffra 371. Entrada $ 7

Una chiva Tal es el nombre de este espectáculo de danza-teatro dirigido e interpretado por Viviana Iasparra que busca difuminar la lógica del cuerpo a través del movimiento coreográfico.
A las 21 en La Carbonera, Balcarce 998. Entrada $ 8

Cine Tendrá lugar la proyección de *Cuestión de fe*, de Marcos Loayza. Es la historia de un artesano buscavida que debe hacer una escultura de la Virgen en tamaño natural y atravesar el monte boliviano para depositarla en el jardín de un mafioso.
A las 20 y 22.30 en el Atlas Recoleta, Guido 1952. Entrada $ 3

Teatro Se presenta *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen. La puesta contará con un elenco integrado por Carolina Fal, Alejandro Awada, Luis Machín, Mara Bestelli y Gabriel Correa. La dirección general es de Alejandra Cirulanti.
A las 21 en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $ 8

Chipre Es una versión libre de Otelo de Shakespeare, interpretada por la compañía teatral *Buenos Vientos*. La dirección general está a cargo de María Jesús González.
A las 23 en el Teatro Bajo Corrientes, Corrientes 1632. Entrada $ 10, estudiantes $ 5

Extranjeros en Hollywood Es el turno de Fritz Lang con "Sólo vivimos una vez" y "My Name is Bertolt Brecht", el documental de Norbert Bunge y Christine Fischer-Defoy.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en Corrientes 1530. Entrada $ 3.50.



Fiesta Beat

Es la que tendrá lugar en su segundo aniversario. Participarán del evento *Barbara 99* y *DDT*, presentando su nuevo disco *Trip pop*. Con música de los '70 y '80.
A las 24 en Carlos Pellegrini 1083. Entrada $ 5

Annemarie Heinrich Se trata de esta muestra que se presenta con motivo de la apertura de un nuevo espacio en homenaje a esta figura de la fotografía argentina. La fotógrafa oficiará de madrina.
A las 18 en el Teatro de la Ribera, Pedro de Mendoza 1821. GRATIS

Cine En el marco del ciclo *2001: una odisea del cine*, se proyectará *Solo contra todos*, de Gaspar Noé.
A las 20 y 22.30 en el Atlas Recoleta, Guido 1952. Entrada $ 3

De romances y cantares Continúan las funciones de este espectáculo de música española que cuenta con la participación del barítono Eduardo Cogorno. Lo acompañan Marcela Fiorillo y Silvia Dabul en piano y Jorge Biscardi y Omar Cyrulnik en guitarras.
A las 20.30 en La Scala de San Telmo, Pje. Giuffra 371. Entrada $ 12

Más teatro *Espacio Vacío Compañía Teatral* acaba de reponer *Playback*, un espectáculo escrito y dirigido por Pablo Zukerfeld. El elenco está integrado por Federico Langer, Antonio O'Higgins y Federico Zukerfeld.
A las 21 en la Sala Antonin Artaud, Mario Bravo 441. GRATIS

Cine y café Se proyectará *No envejeceremos juntos*, de Maurice Pialat. Con las actuaciones de Marlene Jobert, Jean Yanne y Macha Meril.
A las 19 en el Cine Club ECO, Corrientes 4940. Entrada $ 4

Pasado violento En el marco de esta *Fiesta del reencuentro*, se presenta en vivo este conjunto nada convencional que combina música y humor.
A las 0 en Megafón, Chacabuco 1072. Entrada $ 8

DJ Duke Llega a nuestro país uno de los precursores de la escena electrónica mundial para brindar un set de música house.
A las 23 en Museum, Perú 535. Entrada $ 15.

VISITA GUIADA AL VODEVIL VICTORIANO

Después del reconocimiento mundial obtenido con ***Secretos y mentiras*** y su menos exitosa, pero igualmente excelente ***Simplemente amigas***, el director británico ***Mike Leigh*** aceptó el desafío de hacer su primera película "de época" con la historia de los pioneros de la opereta inglesa del siglo XIX: William Gilbert y Arthur Sullivan. En diálogo exclusivo con *Radar*, Leigh cuenta por qué no usa estrellas en sus películas, por qué no filmaría en Hollywood "ni aunque le arrancaran los ojos" y cómo se hace una película sin guión, aunque sea histórica y basada en hechos reales.

POR ERNESTO BABINO, DESDE VALLADOLID Al recibir en 1993 el premio al Mejor Director en el Festival de Cannes por *Naked*, su obra más oscura y polémica, Mike Leigh se consolidaba, a sus cincuenta años, como uno de los grandes directores británicos. Con un estilo personalísimo, producto de su particular método de trabajo (trabajar sin guión, entre otros "detalles"), Leigh les imprime a sus películas la dual virtud de "capturar lo verdadero de la vida y recrear ese realismo en el cine, disfrutando del artificio del medio", como bien señala su principal biógrafo, Michael Coveny. Desde su ópera prima *Bleak Moments* (1971), pasando por sus producciones teatrales y sus trabajos para la televisión inglesa, hasta el éxito mundial de *Secretos y mentiras* y la inesperada decisión de hacer su primera película "de época" con *Topsy-Turvy*, Mike Leigh siempre acompañó sus preocupaciones existencialistas con fuertes dosis de humor, provocando en el espectador piruetas faciales de congoja y alegría. "La vida es cómica y trágica todo el tiempo", asevera el cineasta. En el marco del homenaje recibido en la última Semana Internacional de Cine de Valladolid, con la exhibición de toda su filmografía, Mike Leigh concedió esta entrevista exclusiva donde habla de su peculiar modo de trabajar, de su relación con Hollywood luego de obtener dos Oscar con *Topsy-Turvy* y de su identificación con los reyes de la opereta inglesa de fines del siglo XIX.

¿Qué atractivo encontró un director como usted en dos personajes como Gilbert y Sullivan para dedicarles una película?

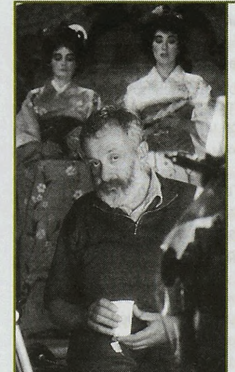
–Me resultaba muy interesante hacer una película sobre artistas de segunda línea que cubrían todos los aspectos del proceso creativo. Si bien Gilbert y Sullivan no eran genios a la manera de Shakespeare, Beethoven o Mozart, sí lo fueron en su especialidad: crearon un arte popular trivial, y se lo tomaban muy en serio. Siempre me ha parecido fascinante el tema de trabajar muy duro para lograr entretener a los demás. Y Gilbert y Sullivan me atraen no sólo por ese motivo sino también por la combinación de personalidades: el primero porque, a pesar de ser un realizador serio, disfrutaba tanto al escribir estas obras disparatadas; y el segundo por su gran sentido del humor, que lo convertía en un bon vivant que deseaba al mismo tiempo ser un Beethoven. Claro que la película utiliza la relación entre ambos para dirigir la atención hacia otros asuntos importantes.

El proceso creativo es uno de los ejes en *Topsy-Turvy*. ¿Existe alguna similitud entre su forma de trabajar y la de Gilbert y Sullivan?

–En líneas generales existe un paralelo entre mi proceso creativo y el de ellos: eso de luchar continuamente por ver qué hacer, cómo seguir adelante. Pero la manera en que trabajo yo es, en esencia, una antítesis de la manera de contar historias de Gilbert y Sullivan, que era prescriptiva y muy calculada. De todas maneras, es un hecho histórico que Gilbert fue uno de los primeros directores de Occidente en hacer una verdadera puesta en escena: la dirección teatral no existía como tal hasta ese momento.

¿Cómo fue el trabajo de reconstrucción de época, tan diferente a la manera en que lo encaran otros cineastas, como James Ivory?

–En general, las películas de corte histórico tienen una visión superficial, sea de la historia o de la Historia. Y, para mí, el placer está en nutrirme de mi propia concepción del mundo: inventar personajes primero, y microcosmos después, para comunicar lo que siento. El objetivo de este trabajo era aplicar, en una película del siglo XIX, la misma forma que normalmente utilizo en las de nuestra época. Esto es, que no habría guión hasta que se explorara e investigara todo, y se llegara a una profunda improvisación en la elaboración de los personajes. Recién ahí contaría la historia en la forma en que cuento mis historias. Es decir: no se trata de la acción sino de los momentos intermedios, lo que suele llamarse "la realidad". Así somos capaces de alcanzar una textura de vida. Lo que llamo "momentos intermedios" implica una manera de contar, o filmar, que no vemos en otro tipo de películas.



"Preferiría que me arrancaran los ojos antes de hacer una película en Hollywood. Trabajar allá me sería imposible porque yo hago films donde no hay guión, ni se discute acerca del casting, y exijo tener el corte final. Sólo acepto que me den el dinero y me dejen solo mientras realizo la película. Y eso difícilmente suceda en Hollywood."

Contrariamente a otras reconstrucciones de época, hay pocos exteriores.

–Hay pocos exteriores porque realmente no los necesitaba. Y tampoco podía permitirme gastar gran parte del presupuesto en una toma de Gilbert caminando por Londres. Tuve que hacer virtud de la necesidad. Pero las escenas de ópera incluidas en el film crean una especie de espacio diferente que suple a los exteriores.

Por su modo de trabajar, la actuación tiene un rol preponderante en sus películas. ¿Cuál fue el criterio de selección de actores en *Topsy-Turvy*?

–El criterio normal en cualquiera de mis filmes es tratar de conseguir buenos actores de carácter, que tengan sentido del humor y, lo que es más difícil, la capacidad de ser "reales". Ese criterios se aplicó también en esta película. Pero hubo otras consideraciones importantes a tener en cuenta. Una era que había que caracterizar a personas que realmente existieron; sabíamos qué estábamos buscando, fisonómicamente hablando, por lo que teníamos que tratar de encontrar a las personas indicadas. La otra es que todas las personas que cantan en el film *realmente* están cantando, así como los que ejecutan un instrumento, realmente lo están ejecutando. Lo que significa que debimos encontrar actores músicos, actores que pudieran cantar y no meros cantantes que pudieran actuar.

¿Prefiere trabajar sólo con actores de formación sólida?

–Sí, por supuesto, siempre. La cuestión fundamental se reduce a la versatilidad que sean capaces de tener.

Pero puede usar más de una vez a un mismo actor...

–Si la experiencia con ellos fue buena, si me demostraron que son creativos y versátiles, vuelvo a llamarlos. Pero al mismo tiempo, me empeño en todas mis películas en encontrar algún actor o actriz absolutamente nuevo e inédito. Con un poco de fortuna, a partir de allí me dedico a disfrutar del éxito que consiguen en sus respectivas carreras estos nuevos actores.

¿Por qué rehúye trabajar con grandes estrellas?

–No siento una reacción alérgica a trabajar con estrellas como Michael Caine, digamos. No tendría motivos. Pero existen ciertos factores objetivos que me aconsejan no contar con actores así en mis películas. En el caso de Michael Caine, aunque es un actor innegablemente bueno, en cierta forma siempre se interpreta a sí mismo. No lo digo en un sentido despectivo, más bien es una observación objetiva: Michael Caine siempre es más Michael Caine que el personaje que interpreta. Y, por mi modo de trabajar, necesito actores



"Si bien Gilbert y Sullivan no eran genios a la manera de Shakespeare, Beethoven o Mozart, sí lo fueron en su especialidad: crearon un arte popular trivial y se lo tomaban muy en serio. Y a mí siempre me ha parecido fascinante el tema de trabajar muy duro para lograr entretener a los demás." MIKE LEIGH

que sean capaces de explorar distintos registros. Es el caso de Katrin Cartlidge y Timothy Spall, a quienes, si se los observa en diferentes películas (Spall hizo conmigo *Home Sweet Home, La vida es maravillosa, Secretos y mentiras* y *Topsy-Turvy*, mientras que Cartlidge tiene un pequeño papel en esta última, además de coprotagonizar *Naked* y *Simplemente amigas*), se verá que actúan de manera sumamente distinta. Eso es lo que yo considero ser versátil como actor. Otro aspecto es que las grandes estrellas tienen una manera de relacionarse con las películas en las que participan (o mejor dicho, en las que deciden participar) que no encaja con mi forma de trabajar. Porque escogen sus propios personajes más que una historia, y luego intentan controlar la película en términos de sus propios intereses, de su propia carrera. Lo que da por resultado una serie de imposiciones con respecto de las otras personas que participan en el rodaje. Incluso, a estas alturas, hay algunos que aún se empeñan en ser filmados desde un ángulo o perfil determinado. Y todo esto, como se imaginará, es imposible de conciliar con mi estilo. Aunque he trabajado con actores que por propios méritos son, o luego llegan a ser, estrellas (desde Tim Roth a Gary Oldman, pasando por David Thewlis, Stephen Rea y Brenda Blethyn), ellos aceptan el desafío que implica filmar sin un guión. Aceptan mi método de trabajo sin saber cómo será el resultado final y solamente cuentan con su propio punto de vista a medida que vamos filmando, no exigen tener una perspectiva global antes de rodar cada escena. Esto es algo que no aceptarían muchas estrellas y estoy sumamente satisfecho de que así sea. Además, por la propia naturaleza de mi proceso de trabajo, con esos ensayos tan largos y tan intensos, a veces a los actores se les coloca el vestuario y se les hace salir a la calle en la piel del personaje, para practicar durante horas y horas, y dudo de que una estrella como Michael Caine estuviera dispuesto a hacer tal cosa.

¿Fue así el trabajo con los actores en *Topsy-Turvy*?

–Sí, como siempre, salvo lo de salir a la calle vestidos de época. Pasamos mucho tiempo discutiendo, investigando. Hubo mucho trabajo sobre la caracterización, mucha improvisación y muchos ensayos a fondo para llegar a ese punto preciso que me interesaba conseguir.

¿Cómo dirige a los actores sin contar con un guión previo?

–Es un proceso muy largo, pero al momento de filmar todos saben exactamente qué hacer. Es que no filmamos un guión: filmamos una película. Usted me dirá: pero una película es un guión... Y yo le contestaré que el guión es sólo un instrumento para ayudar a hacer una película; no es una cosa independiente. Por ejemplo, la conversación que estamos teniendo en este momento es una improvisación. Podríamos reconstruirla y ensayarla. Escribiríamos todo y cada uno repetiría sus palabras. Entonces podríamos empezar a mejorarlas, destilarlas y hacer la situación más cinemática. Se necesitarían meses para terminar de prepararla. No se trata de lograr un producto terminado a través de la escritura, sino de ir creando un mundo completo para los personajes, viviendo a través de ese proceso para llegar a esos momentos en concreto. Es cierto que *Topsy-Turvy* es inusual en mi filmografía, porque normalmente me embarco en estos viajes sin saber por dónde voy a ir. En este caso decidí que este film iba a suceder alrededor de 1885, en la época de la realización de *El Mikado*. Era una decisión tomada desde el punto de vista práctico. El trabajo consistió en dar vida a los años anteriores y posteriores a 1885. Por ejemplo, el padre de Gilbert fue interpretado por un hombre que, al momento de la filmación, tenía 89 años. Tenía conocimiento directo de la época victoriana por sus propios recuerdos, además de lo que le había oído contar a su padre. Y, por supuesto, estamos hablando de un actor inteligente. Pero para poder recrear a este personaje que realmente existió, que nació en 1789, tuvimos que investigar ese período, y pensarlo, para que la caracterización tuviera coherencia, ya que él es un anciano en 1886.

Usted siempre ha exhibido una especial preocupación por retratar la vida cotidiana, ¿qué diferencia había en hacer lo mismo, pero con la época victoriana, no la nuestra?

–Las preocupaciones que exhibo en *Topsy-Turvy* son las mismas que aparecen en mis otros filmes: la relación entre hombres y mujeres, los hijos, el aborto, el trabajo...

También es recurrente su inquietud por la manera en que hablan los personajes.

–Estoy fascinado desde siempre por el lenguaje y las palabras, como también por todo tipo de expresiones visuales. Porque, en realidad, mi fascinación es con la gente. Trato de hacer películas sobre lo que somos, la manera en que somos, porque nadie es perfecto. No me obsesiona realmente cómo habla la gente, sino el todo: esa colección de detalles que hacen a una persona real. Así, en cada película trato de establecer una conexión estrecha entre mi fascinación por el lenguaje y la forma de hablar de mis personajes.

Hablando de gustos, ¿cuáles son sus directores preferidos?

–Jean Renoir, Yasujiro Ozu, Ermanno Olmi, Federico Fellini, Buster Keaton, Luis Buñuel...

¿Robert Altman?

–Sí, nos gustamos mutuamente. Como con Pedro Almodóvar.

¿John Cassavetes?

–Me gustan algunos de sus films, aunque a veces se vuelven limitados por la forma en que trabaja. Creo que *The Killing of a Chinese Bookie* es una gran película.

Luego de los dos Oscar de *Topsy-Turvy*, ¿ve a Hollywood como una tentación?

–Preferiría que me arrancaran los ojos. No me interesa en lo mínimo hacer películas comerciales norteamericanas. Soy un director europeo y ahí es donde pertenezco. Trabajar en el sistema de Hollywood me sería imposible, porque yo hago films donde no hay guión, ni se discute acerca del casting, y exijo tener el corte final. Sólo acepto (y mis productores también lo aceptan) que me den el dinero y me dejen solo mientras realizo la película. Eso difícilmente suceda en Hollywood. No existe ninguna razón por la cual quisiera trabajar en Hollywood.

¿Ni por el dinero?

–No, porque sería como firmar un pacto con el diablo. Si yo hiciera una película en Hollywood, por primera vez no creería en algo filmado por mí: no me importaría tanto, estaría repleta de errores y no quiero estar en esa situación. Aclaro que mi relación con Hollywood es como la de cualquiera: crecí en las décadas del 40 y 50 viendo películas todo el tiempo. Lo que veía era cine inglés y de Hollywood, porque en Manchester no se veía otra clase de películas. Quiero decir que no vi películas rusas, ni españolas, ni argentinas, ni japonesas, ni siquiera francesas, hasta que llegué a Londres en 1960 y descubrí el cine mundial. Hollywood fue parte constitutiva de mi dieta cuando era un director embrionario, en mi juventud. Lo que quiero decir es que mi cultura cinematográfica no está exenta en absoluto de la influencia de Hollywood. Y, de tanto en tanto, creo que todavía se hacen grandes películas allá, que puedo ver y disfrutar. Pero las demás son directamente una mierda. En cuanto al dinero, no me muero de hambre, puedo mantener a mis hijos. Y si hay algo que no necesito es una pileta de natación.

¿Filmaría una película en la Argentina?

–Por qué no. Podría hacer una película sobre las Malvinas. No sé, no estoy hablando en serio. Aunque creo que las Malvinas deberían ser devueltas a la Argentina. R


FOTOS: SANDRA CARTASSO

EL HOMBRE DEL PIANO

Va por la vida con su diapasón a cuestas, pero dice que la afinación no es un asunto matemático. En cuanto ve un piano se lo imagina por dentro, pero casi no toca. Nada le da más alegría que el momento en que el pianista pone las manos sobre el teclado y suena exactamente como él quería. Conozca de primera fuente cómo es la vida de un afinador de pianos.

POR LUIS BRUSCHTEIN Cualquiera conoce a su esposa por su aspecto, por sus sentimientos o por su inteligencia. Pero solamente su médico la conoce por dentro: cómo funcionan su corazón, su estómago o sus riñones, para que armonicen y den como resultado la mujer de la que se está enamorado. Algo parecido pasa con el piano. Todos se emocionan cuando lo oyen pero casi nadie se interesa por el mecanismo que produce la música. Gustavo Barry tiene cuarenta años y sabe cada cosa que pasa dentro del objeto de sus desvelos: afinador de la casa Breyer desde hace más de una década y media, Barry tiene el oído de su oficio, pero no es pianista; así como los pianistas no saben afinar ese instrumento, el más completo y versátil que inventó el ser humano.

¿Podría decirse que lo que hace un pianista con el piano es un misterio equivalente a lo que hace el afinador con el piano?

–Bueno, a mí me siguen emocionando hasta el día de hoy esas personas que pueden expresar sus sentimientos a través de la música. Lo que me parece extraño es que, en general, el pianista que le saca sentimientos a su instrumento no conoce cómo es el mecanismo: son muy pocos los que se interesan por lo que pasa dentro del piano.

¿Usted quería ser pianista cuando era chico?

–Estudié, fui dos años a tomar clases con un profesor. En ese momento tocaba más que ahora, pero es muy poco lo que he tocado siempre. A mí me gusta la música, siempre me gustó. Pero, cuando veo un piano, lo primero que pienso es que se trata de un objeto artístico. Y no se trata solamente del aspecto técnico: pienso que fue hecho con las manos, que fue terminado por personas... porque un piano no se hace a máquina. El 85 por ciento es madera que fue trabajada minuciosa y delicadamente por la mano del hombre; sólo el 15 por ciento restante son hierro y paños. Lo que se usa hecho a máquina en una fábrica de pianos es muy poco. Por eso le digo que es una obra de arte. Yo tuve oportunidad de visitar tres fábricas de pianos, exhaustivamente. Una de ellas la Steinway, donde estuve una semana entera, y créame que son muy pocas las máquinas que va a encontrar allí.

¿Qué es lo primero que ve cuando tiene enfrente un piano?

–Trato de saber cuántos años tiene, a quién perteneció, por cuántas manos pasó. Si lo compara con una mujer, bueno, a algunos le pueden atraer los ojos y a otro las manos de una mujer, no sé si ésa es la diferencia entre el pianista y el afinador, pero el símil sirve.

Si el pianista conociera la parte mecánica, ¿se rompería la magia?

–No sé. Lo que le puedo decir es que apelan a un lenguaje sentimental hasta para explicar lo que anda mal en un piano. Pueden decir, por ejemplo: "Esta nota la siento un poco pesada". O: "En la zona de los bajos el sonido sale apagado". Pero no saben cuántos ejes tiene una nota, cuánto pesa una tecla, cómo vuelve el martillo. Solamente se guían por su gusto, cómo lo sienten al tacto, el "toque". Si le satisface el toque, pasan al sonido... A veces se preocupan por la velocidad de repetición de las notas. En general, los buenos pianistas prueban eso también.

¿Pòr qué en todas las referencias al piano, tanto del afinador como del pianista, hay tantas referencias a lo sensual y tan pocas menciones a su aspecto exterior?

–Un piano es un piano. Hay una base de diseño y de presentación, algunas más bellas que otras. Es muy importante el trabajo del lustrador, por ejemplo: si el piano no está bien por fuera, difícilmente esté bien por dentro. Pero la diferencia está en lo que hablábamos antes. Aclaro que estoy hablando más que nada del piano para un concierto. El que está en la sala y el pianista prueba. O sea que no es de él. El piano de la casa, sobre todo en el caso de los pianistas argentinos, con la situación económica que estamos viviendo, a veces no es que no quieren, sino que no pueden tener el que querrían... Pero, cuando tienen un concierto, quieren el piano en perfectas condiciones. Es importante decir que casi nunca tocan en público en su propio piano, sino con los que hay en las salas, teatros o auditorios. Es cierto que a veces no hay y tienen que alquilar alguno, no como en los países desarrollados, donde hay un buen piano en cada lugar de concierto. A veces acá hay pero es muy viejo, está muy gastado y hay pianistas que no les gusta.

> "De chico tomé clases de piano. Pero es muy poco lo que he tocado siempre. Frente a un piano, lo primero que veo es el objeto artístico: cuántos años tiene, a quién perteneció, por cuántas manos pasó, cómo está por dentro.En cambio a mi hijo, que tiene nueve años, le gusta más tocar que saber lo que pasa adentro del piano."

Un violinista o un guitarrista afinan su propio instrumento; el pianista no. ¿Le parece que los pianistas tendrían que saber de afinación?

–Que yo recuerde, ningún concertista afina su propio piano. Ahora creo que están empezando a dar cursos técnicos para músicos. Porque, aparte de la técnica de la afinación, está el conocimiento del instrumento en sí. El piano tiene entre 300 y 350 clavijas. Cada nota tiene tres clavijas y tres cuerdas, menos los últimos ocho o nueve bajos, que tienen una o dos. Las tres cuerdas que forman una nota están afinadas al unísono por una cuestión de fortaleza y de volumen. Cuando se afinan, se tocan todas. Y a un piano habría que afinarlo cada seis meses. Pero la gente lo hace una vez por año o en forma más salteada aún.

¿Va a escuchar los pianos después o su trabajo termina con la afinación?

–Muchas veces voy al concierto, le pregunto al pianista si le gustó cómo quedó el instrumento, me gusta saber que quedó satisfecho. Ya sea por los pianos o por la afinación, conozco a casi todos los pianistas, desde Martha Argerich hasta Bruno Gelber, Dora Castro, José Luis Juri, Silvia Kersenbaum... Algunos de ellos tienen sus propios afinadores, pero todos pasan por nuestra casa por un motivo o por otro. En general son pocos los afinadores que les afinan a los grandes pianistas. Por ejemplo, Horowitz llevaba a su afinador personal en el avión, a todos los países donde tocaba. Y en muchos casos hasta llevaba su propio piano.

¿Se acuerda de algún piano en especial que haya afinado y arreglado?

–Me acuerdo especialmente de un Bechstein del año 1840, un piano de cuarto de cola. Yo no quería tomar el trabajo, pero era un amigo de mi padre... y fue un trabajo tremendo. Económicamente no convenía. Se trataba de una reliquia, no era como los pianos de ahora. Fue un trabajo de restauración: hubo que desarmarlo todo.

Por lo general el pianista ejecuta la obra de otro compositor, pero le da su toque personal. ¿El afinador tiene también un toque personal?

–Por supuesto. Yo no me considero un gran afinador, me gusta más la parte de regulación del piano. Pero, aparte del aspecto técnico, cada afinador tiene un toque personal, que lo da su gusto. La repartición de la afinación es algo matemático, pero el toque final es de cada afinador. Puede hacerla en línea recta; puede darle una pizca de mayor agudeza en los extremos... ¿Ve? Eso es un toque personal. Como un pintor que mira un cuadro y siente que le falta algo y entonces le pone una luz o una sombra y el cuadro cambia. En la afinación es parecido: puede darles un poquito más de brillo a los agudos. Entonces el pianista pone las manos sobre el teclado y siente que por primera vez el piano suena como a él le gusta.



"Aparte del aspecto técnico, cada afinador tiene un toque personal. La repartición de la afinación es algo matemático, pero el toque final lo hace a gusto. Puede ser en línea recta, o darle una pizca de agudeza en los extremos, más brillo a los agudos... Entonces el pianista pone las manos sobre el teclado y siente que por primera vez el piano suena como a él le gusta."

En su profesión todo empieza con el La del diapasón...

—Bueno, ahora existen otros aparatos más modernos, como los afinadores electrónicos, que ayudan mucho a la actividad, pero el diapasón es fundamental. Se necesita un buen diapasón para tener la primera nota, que en general es el La 440. Hay diapasones menos comunes, afinados en otras notas, pero el La 440 es la más común.

¿Qué es 440?

—440 Hertz: una frecuencia de vibración del sonido. Se toma ese parámetro porque a lo largo de los años fue subiendo. Antiguamente (me refiero a antes del año 35), se utilizaba el La 435. Después, impulsado un poco por los japoneses, se la fue llevando un poco más arriba. Muchos dicen que fue por un tema comercial: para obligar a la renovación de una cantidad de instrumentos que había en el mercado, tanto pianos como instrumentos de viento. La cuestión es que lo fueron llevando al 440. Y hay algunos pianos muy antiguos, de principios de siglo, que no aguantan la nueva tensión. Le digo más: en estos últimos años están intentando subirla al 442. O sea, la orquesta ya afina sus instrumentos en 442.

¿Usted puede decir en qué La se ha afinado, cuando va a un concierto?

—Sí, usted se da cuenta en seguida, porque el oído lo percibe de otra forma. Es más agudo, bastante más agudo.

¿El que no distingue el 440 del 442 puede disfrutar igual de la música?

—Si usted se pone a escuchar lo va a diferenciar. Es cuestión de educar el oído; no es tan difícil. A mí, personalmente, me gusta más la música en La 440 que en La 442. Porque con el 442 es más estridente. Más fuerte y más brillante, pero a mí me gusta la música más melódica, más pastosa... No más opaca, porque el 440 ya es una afinación brillante. Pero si hablamos de hace cincuenta o cien años, la afinación era más baja y los grandes compositores componían más bajo.

¿Quiere decir que, cuando Beethoven compuso una obra para piano, la pensó distinto a como se ejecuta ahora?

—Piense que en aquel momento se afinaba a 415, y que el instrumento tenía un pedal más, con el matiz *douce*, además de que la caja del piano era más chica y que se ponía el énfasis en las diferencias entre registros y no en la homogeneidad. Un buen piano no era, como ahora, el que sonaba *parejo* sino todo lo contrario. Y, desde luego, Beethoven tenía esas cosas en cuenta al componer. Pero, de todas maneras, supongo que lo esencial de la música resiste estos cambios. Una sonata de Beethoven, en un piano moderno, emociona aunque suene distinta que en la época de Beethoven. Y, además, sigue siendo una obra suya. La melodía, la matemática de la obra escrita es la misma, aunque la tonalidad fuese más baja.

¿Un afinador puede trabajar sin diapasón, memorizar el sonido del La 440?

—No, es muy difícil. Para una buena afinación, el diapasón o el afinador electrónico es fundamental. Se puede guiar por otro instrumento, puede reconocer el sonido, pero siempre hay que trabajar con los instrumentos.

¿Entonces no hay una especie de memoria musical para los sonidos?

—Sí la hay, incluso hay gente que tiene lo que se llamó oído absoluto, que es conocer las notas en la memoria: suena una nota y esa persona puede decir cuál es de inmediato. La mayoría de las personas no lo puede hacer, pero hay algunas personas que están dotadas de nacimiento. O fueron educando el oído.

Hay quienes dicen que el oído absoluto es un mito...

—No, no. Existe realmente. Yo conocí gente, afinadores y músicos, con oído absoluto. O gente común que no es consciente de esa capacidad. Por ejemplo Alicia Hardoy, una profesora de piano amiga, que enseñó en el conservatorio de La Lucila muchos años y tiene una memoria total: usted puede tocar diez notas a la vez que ella las adivina.

¿Hay algún afinador que se haya destacado en el ambiente?

—Al que todos nombran es a un alemán que se llamó Kastner. Claro que algunos dicen que Kastner tenía la ventaja de que, en esa época, la mayoría de los pianos eran casi nuevos. En los años '40 y '50 entraron muchos pianos al país y cada piano sale con nueve afinaciones de fábrica. O sea que tiene una base de afinación mucho más estable que los pianos viejos. A partir de esa época entraron muy pocos pianos nuevos. Piense que, para los argentinos, no es un producto barato: la cosa depende de la situación económica, la paridad con el dólar... Por ejemplo, un piano nuevo, coreano o chino, no baja de los tres mil quinientos pesos. Un piano japonés anda en los cinco mil. Y un alemán está arriba de los siete mil dólares, ¿me explico?

¿Qué diferencia hay entre el piano que se usa en la música clásica y el que se usa en la música popular?

—Si me está hablando del piano electrónico, el sonido no es comparable, aunque sea mucho más práctico para trasladar. Pero hay muy buenos pianistas de música pop que se hacen poner un piano de cola en sus conciertos, como Elton John o Billy Joel. Son tipos que, si pueden tener la plata para subir un piano de cola arriba del escenario, no lo dudan.

¿El oficio de afinador se mantendrá a pesar de los instrumentos electrónicos?

—Yo creo que sí. Aunque nuestro mercado en particular es muy diferente al de otros países, como Alemania, donde el afinador tiene trabajo permanentemente. Acá, si uno ve la agenda de un afinador, no los mejores sino el promedio, tiene dos o tres afinaciones por semana. Hay afinadores que no dan abasto, pero son muy pocos.

¿La música es un trabajo para usted o forma parte intrínseca de su vida?

—Absolutamente. Tanto para afinar, como para vender o reparar un piano, yo necesito de la música. Yo diría que necesito de la música para vivir...

¿Y para escuchar?

—También. No soy un melómano pero me encanta la música, voy mucho al Colón, voy a conciertos de música clásica cada vez que puedo.

¿La afinación le educó el oído para disfrutar mejor de la música?

—Por supuesto. De tanto estar entre pianos y afinadores, uno se da cuenta cuando una orquesta está bien o mal afinada. Ahora, si el pianista ejecutó bien o se equivocó, me resulta más difícil darme cuenta. Pero, como decía Horowitz, hay gente que va a escuchar los errores, otra que va a hacerse ver y hay gente que va a disfrutar del concierto. Yo soy de los que van a disfrutar, no estoy esperando los errores del pianista. Y me gusta escuchar a los compositores que siento que aprovechan más el instrumento. Por ejemplo, me gustan muchísimo Chopin o Gershwin... Gershwin le saca jugo al piano, a todo el teclado, me parece que es un compositor para disfrutar.

Para afinar se empieza por el La. ¿Cómo empezó usted a ser afinador?

—Un poco por una cuestión familiar. Mi padre tenía una casa de pianos y yo seguí, le estoy hablando de hace dieciséis años. Aunque mi padre no era afinador; era comerciante. Yo también, aclaro, pero hice varios cursos afuera, de afinación, de preparación de pianos, de regulación para conciertos... ¿Ya le dije que fui a la fábrica de Steinway? Y voy a volver: son siete cursos distintos que da la fábrica a sus representantes en distintas partes del mundo. Porque la afinación es un conjunto con la parte técnica; es muy difícil que haya un afinador que no sea técnico. Pero hay técnicos que no son afinadores. En general, los técnicos saben poco de afinación. En cambio, los afinadores saben de técnica. Es otra compartimentación que hay en el mundo del piano.

¿Usted tiene hijos?

—Tengo uno de nueve años que estudia piano y está muy contento. No sé si seguirá el negocio familiar, no quiero presionarlo. Pero a él le gusta más tocar que saber lo que pasa adentro del piano. ■

Robotech



Eran punks y no permitían que los fotografiaran. Cuando cambiaron las guitarras por bandejas, editaron *Homework* y se convirtieron en los reyes de la música house, empezaron a usar máscaras. Finalmente, el 9 de setiembre de 1999, a las 9.09 AM, anunciaron que se habían convertido en robots. Ahora, las estrellas más anónimas del mundo sacan disco nuevo.

POR HERNAN FERREIROS "Veinticinco años de rock francés y ni una sola canción que valga la pena", subtituló una revista parisina de comienzos de los 90 una amarga revisión del rock de su país. Para cualquiera que haya seguido brevemente la carrera de Johnny Hallyday, el Elvis francés, tal enunciado dista de ser una revelación. Por si hiciera falta una confirmación más, se puede agregar que aquello que los rockeros más tradicionalistas perciben como "lo otro" del rock, la música para discotecas, a los franceses siempre se les dio muy bien. En la década del 70, el baterista Jean Marc Cerrone se convirtió en el productor más celebrado del eurodisco, luego de Giorgio Moroder. Cerrone, quien vendió millones con su hit "Love in C Minor" y, se dice, fue el inventor del "extended play" –versiones de 12 minutos que facilitaban considerablemente la tarea del disc jockey–, inició una fecunda línea de artistas dance que portaban los tres colores. Hoy es sistemáticamente reivindicado por estrellas como Dimitri From Paris o el inexistente Bob Sinclar –es el *nom de disco* elegido por un colectivo de artistas– que llamó a sus coristas Cerrone's Angels. El eurodisco de los 70 hizo que hoy una idea como la de "house francés" no suene tan huérfana o trunca como la del rock hecho en Francia.

En la primera ola del house, durante la segunda mitad de los 80, Francia no descolló particularmente. Fue recién diez años después, con el desembarco del llamado *progressive house*, es decir, la segunda generación de artistas del rubro, que productores y artistas franceses empezaron a recibir la atención del mundo. En 1997, dos perfectos desconocidos de apenas 21 años editaron un disco bajo el nombre de Daft Punk y se volvieron sus primeras superestrellas.

YO ROBOT, Y YO TAMBIEN

La relación de Thomas Bangalter y Guy-Manuel de Homem Christo con el estrellato no es para nada convencional. Al comienzo de su carrera no dejaban que sus caras aparecieran en fotografías, luego empezaron a usar máscaras y, finalmente, el 9 de setiembre de 1999, a las 9.09 AM, decidieron convertirse en robots. Actualmente, los Daft Punk se presentan como versiones 2.0 de C3PO, el robot protocolar de *La guerra de las galaxias*. Sus caras secretas se esconden bajo otras cromadas y luminosas que afirman "YES!" o "DISKO" donde deberían estar los ojos. La elección del número 9 no fue voluntaria. Un poco antes, el virus 999, una mutación del Millennium Bug que tuvo en vilo a medio mundo hasta la medianoche del 31 de diciembre de 1999, afectó sus equipos y terminó borrando todo lo que habían registrado para su segundo disco. A partir de ese momento su relación con la tecnología estuvo regulada por una verdad simple: "Si no puedes vencerla, únete a ella". El anonimato dentro del estrellato y, sobre todo, asumir la identidad de robots es un juego que ya había iniciado Kraftwerk en la década del 70 y que parece parodiar la idea vulgar de que en la música electrónica no hay artista, sólo máquina. Ya convertidos en robots, la producción de *Discovery*, el sucesor del superexitoso *Homework* (1997) se desarrolló sin problemas.

LOS PUNKITOS

Los Daft Punk no se iniciaron en la música como un dúo house, sino como un grupo punk, sólo que llamado Darlin'. Luego de algunas actuaciones en vivo, Darlin' logró meter un tema en un compilado llamado *Shimmies on Super 8*. La única reseña que recibieron fue de Melody Maker, que los descartó rápidamente llamándolos "a bunch of daft punks" (una pandilla de punks dementes). Aunque la crítica los desalentó a continuar con la banda, les dio un nombre para su segunda carrera. Ese mismo año (1993) cambiaron las guitarras por bandejas, sintetizadores y sequencers y empezaron a grabar cassettes en su dormitorio. Cuatro años después reaparecieron con el track que se apropió de todas las pistas de baile en 1997: "Da Funk", cuatro minutos de una mutación infecciosa de la músicadisco que hicieron más por el dance francés que todos los esfuerzos combinados de sus precursores.

"Da Funk" fue el primer simple de *Homework*, el disco que produjo una reacción en cadena en el ADN de los franceses, al activar su gen funky. Durante los años que siguieron, todo lo que llegaba de Francia resultaba irresistiblemente bailable. Aunque hubo pioneros como Motorbass, Alex Gopher, Mad in Paris y muchos otros, los nuevos grupos o las encarnaciones renovadas de los viejos, posteriores a *Homework*, resultaban mucho más eficientes, entusiastas, felices y funky. *Homework* fue devastador en la simplicidad de su concepto: toda las mejores ideas de la música para bailar de los últimos 30 años puede ser retomadas y adaptadas para que quepan en un sampler. Lo mismo pensaron Cassius, The Micronauts, Air, Dimitri, Etienne De Crecy y muchos otros, algunos antes, otros después, pero ninguno con tanto éxito. La avalancha de discos house provenientes de Francia que siguió al debut de Daft Punk fue la música más neumática y bailable desde el descubrimiento de ese ente indefinible llamado groove. Hasta Madonna eligió al francés Mirwais como aliado para *Music*. Esa fue la cresta de esta nueva ola, es decir, el momento en el que empezó su desintegración.

DISCO, BABY

Los últimos cuatro años no fueron relajados para los amigos de la infancia Bangalter y Homem Christo. Mientras que este último lanzaba su sello Crydamoure y remixaba un track como "Le Knight Club", el primero grabó, bajo el alias Stardust, uno de los hits del verano de 1998, "Music Sounds Better With You". Este track contaba con la voz de Benjamin Diamond, cuyo disco solista *Strange Attitude* es imperdible, un viaje de ida a los 80, el mejor disco de tecnopop circa 1983 hecho en lo que va del tercer milenio. Los años 80 son una coordenada recurrente en el house francés en general y en *Discovery*, el nuevo álbum de Daft Punk en particular.

Ya el título remite a Electric Light Orchestra (que, para quienes no recuerden, también tiene un disco llamado *Discovery*) y encierra el slogan "very disco", igual que el track 11 espectacularmente llamado "Veridis Quo" (falso latín, el track es el imposible punto medio entre Moroder y la música medieval). "Harder, Better, Faster, Stronger" es una irónica declaración de principios, que, lamentablemente y a pesar de la ironía, resulta fallida: comparado con *Homework*, *Discovery* no es ninguna de las cuatro cosas. Sí es más brillante, más grandilocuente. Es el equivalente disco del *stadium rock*. Y lo sabe. Y no le importa. Por eso Bangalter y Homem Christo se permiten incluir, en "Aerodinamic", una "oda al tapping", ese tipo de solos superrápidos con los que Eddie Van Halen hacía delirar a las multitudes en sus shows. El hit "One More Time" es un himno al vocoder (será por eso que varios sujetos de prueba dijeron "¡Cher!" cuando lo escucharon por primera vez?) en la voz de Romanthony. "High Life" es un solo groove que se repite durante cuatro minutos. Pero un groove que sobra para pasar a la inmortalidad. "Short Circuit" es puro electro, electrocircuito. Tal vez un guiño al disco malogrado por el virus 999. El álbum está sobrecargado de autorreferencias (very disco; *Harder, faster...*; el último track se llama "Too Long", o sea "Demasiado largo"), pero siempre hay un chiste en el medio. Ya todos somos demasiado vivos para hablar a cara lavada, para prescindir de la red de la ironía. El track "Something About Us" es ejemplar: no dice absolutamente nada acerca de ellos. Y tal vez eso lo diga todo, ya que siembra el inquietante pensamiento de que tras todo el brillo y toda la pompa, no haya nada que decir acerca de Daft Punk y este disco no sea más que un perfecto ejercicio de estilo.



TV LARGO "EL SODERO DE MI VIDA"

BURBUJITA MÍA

Después de *Apariencias*, era evidente que Andrea Del Boca necesitaba alguien con más espuma como galán. Y, una vez más, Suar se dio cuenta antes que nadie: qué mejor que Dady Brieva haciendo de sodero peronista para la sexóloga gorila encarnada por Andreíta. Bienvenidos al mundo de los Muzzopappa.

POR DOLORES GRAÑA Lo primero que uno se pregunta al ver a Dady Brieva como sodero es: ¿cómo nadie se dio cuenta antes? Ése parece ser el verdadero secreto del éxito de Pol-Ka: tomar algo tan evidente que nadie se había preocupado en afirmarlo y plantárnoslo enfrente. Muy bien: Dady Brieva tiene cara de sodero; hagámoslo sodero entonces. ¿A quién le ponemos enfrente? ¿Por qué no a Andrea Del Boca? Estaba tan bien en *Apariencias*, es tanto mejor haciendo reír que llorar (y era tan buena haciendo llorar), ahora que tiene una hija podemos ponerla de madre (antes no, claro, porque era Andreíta); y de paso le ponemos a Rita Cortese de madre que ya había hecho de madre de Adrián Suar en *Apariencias* (así todo queda en familia) y a Fabián Mazzei de novio insufrible y vacuo, como en la película, que funcionó tan bien (o no tanto pero ya le sale solo). Y, como todos los soderos tienen una novia en cada cuadra del reparto, ¿por qué no hacerla sexóloga especialista en la patología correspondiente (así armamos el "conflicto")? Y que Dady Brieva, con cara de sodero libidinoso pero enamorado, le hable de Perón y las sodas que se tomó el General cuando inauguró la fábrica mientras Andreíta lo mira entre atónita y divertida y no es ensayado porque Dady Brieva desliza un *El señor es mi pastor* fuera de libreto y todos somos felices porque Andrea ahí sí que se ríe en serio en medio de tanto sufrimiento personal y Dady Brieva la quiere desde el momento en que la ve y a su niño sin padre también.

A pesar de lo que indicaría la cortina del programa (cantada por Palito Ortega y Lucía Galán pero escrita por Chico Novarro, cénit del género fiesta-de-casamiento), *El sodero de mi vida* no es otro exponente de la celebración barrial línea Pol-Ka, reciclada en otro sentido por *Buenos vecinos*. Las cosas no pasan por la geografía del lugar en donde todos se conocen y se encuentran y nada escapa al escrutinio de ese perfecto Gran Hermano que es el colectivo vecinal, todo ojos, oídos y lengua. La gran cadena de eslabones que une los destinos de la generosa veintena de personajes es la familia, volviendo a la vieja ecuación de la telenovela (ahora telecomedia, luego de un mínimo cambio en la proporción entre risa y llanto) asentada principalmente en ese axioma que dice que la sangre es todo lo que existe hasta que aparece el amor y entonces produce otra sangre y etcétera. Resumiendo: dos familias opuestas, con intereses ídem, cuyos herederos se enamoran irremediablemente contra todos los pronósticos y diferencias y etcétera (que la fórmula sea tan conocida no quiere decir que carezca de interés; si es tan conocida es porque sigue saliendo bien: en este caso, más que bien).

Después de haber visitado el mundo de los pungas y la cana, el de los colectiveros y tacheros, el del fútbol y el de los fierros, el de las terapias grupales, el de los basureros *boseadores* y el de los periodistas, ahora le tocaba el turno a otro par de componentes básicos de esa argentinidad televisiva de Pol-Ka, un poco demodé pero también de la más urgente actualidad, como todo en este país: el peronismo y Andrea Del Boca. Por un lado están los Muzzopappa, cuyo patriarca es Alberto (Dady Brieva), son a saber: adorables representantes de la ítalo-argentinidad, la pyme familiar, la sinceridad, el peronismo, la quiniela, la solidaridad, el sentimentalismo, el trabajo y la fiaca, los amigos, todos juntos en casa (la madre timbera, la cuñada viuda, el espíritu del hermano gemelo muerto, la hermana distante y la sobrina *especial*). Por otro lado, los Campos (cuya "princesita" es obviamente Andreíta), representantes de otro tipo de argentinidad: sin pasado, con dinero, bigamia, "inversiones" y "negocios", todo más bien irresponsables y egoístas aunque no malos, pero con secretos y mentiras, separaciones y madres solteras. A diferencia de los Muzzopappa, los Campos son poco afectos a las demostraciones de cariño sincero y el tirar para adelante todos juntos, aunque tengan concesionarias y títulos universitarios y casas en countries y nietos que adoran de hijas que no entienden. Dos versiones de la imposible familia argentina: los venidos a menos y los venidos a más. Hasta se podría arriesgar que representan el imaginario de dos partidos políticos opuestos, si eso no fuera llevar las cosas demasiado lejos.

El sodero de mi vida, escrita por Korovsky (*Gasoleros*) y Maestro (*Montaña rusa* y *La banda del Golden Rocket*, con su ex coequiper Vainman) parece haber arrancado en la dirección correcta: 38 puntos de rating en su primera emisión. Amable y divertida, la tira tiene esa prolijidad en la realización que se ha hecho estándar en Pol-Ka. Pero, a diferencia de los últimos productos de la factoría Suar, se permite en cada capítulo una escena de lucimiento de alguno de los integrantes de su cuantioso elenco, utilizando los recursos de la telenovela para su propio beneficio, sin estridencias, adaptándolo a los susurros marca registrada de Del Boca, que tienen un rival notable en esos monólogos erráticos que Brieva utiliza para envolverla. Además de la excelente química entre sus protagonistas (improvisación-Brieva y reacción-Del Boca), Carola Reyna viene demostrando sin prisa y sin pausa que ha encontrado un gran personaje en Leonor, la viuda del hermano gemelo del sodero, siempre preocupada por su particular hija Romina (Dolores Fonzi), el destino de la familia y sus evidentes sentimientos por Dady-Alberto, con una sutil mezcla de sencillez y profundidad que verdaderamente sorprenden a cada capítulo.

La historia recién está empezando, pero ya se sabe lo suficiente como para imaginarla de largo, larguísimo aliento (aunque es de esperar que no se estire tanto como suele hacer Pol-Ka). Después de mudar a Andreíta a casa de los padres para estar cerca del sodero Alberto (porque en la casa del country de su novio Orlando, como en cualquier country que se precie, no hay soderos), la situación es ésta: la fábrica Muzzopappa inaugurada históricamente por el General (parodia de *Sucesos argentinos* con Dady Brieva insertado à la Forrest Gump) cuenta con sólo un peso ($ 1) en la caja. Allí aparecen el bígamo padre de Andreíta (Alberto Martín, hombre de Racing hasta en la novela) y Orlando, el novio de la "princesita", dispuestos a hacer una oferta por la propiedad, justo cuando la propia "princesita" está a punto de sucumbir a los encantos del sodero adentro de la fábrica. Negocio y seducción quedan truncos (por ahora). Mientras tanto, la media hermana de Andreíta (Jimena Barón), adolescente díscola y con perpetua cara de asco, comienza a desconfiar de la condición de viajante de comercio de su bígamo padre (que la llama también "princesita", para no confundirse) y termina en un colegio cuyo gabinete psicológico es conducido por... sí, adivinaron: la doctora Del Boca. A todo esto, el hijo de Andreíta se pierde en el zoológico mientras ella corre a la cita con el sodero que nunca llega y ella lo odia durante un rato aunque sabemos que lo quiere porque en el congreso de sexología del que se escapó tamborileaba los dedos durante las ponencias y se sonreía sola y no le daba bola a nadie porque contaba los minutos hasta encontrarse con su enamorado peronista que no entiende nada de psicología pero sabe de qué van esas cosas porque vio *Vulnerables* (Suar también hace metaficción cuando le conviene), pero igual no llega a la cita y Andreíta está sola y espera y aunque sabemos que está furiosa con él por eso ahora se vuelve a reír acordándose de cómo la empujaba para el fondo de la fábrica cuando los interrumpieron y ahí uno piensa que la televisión no era la misma sin ella y qué bueno es que al fin a alguien se le haya ocurrido la novela peronista/aliancista que estaba tan cantada que era lógico que se le ocurriera a Suar primero. R